

Санкт-Петербургский государственный университет

Ю Сонгил

Выпускная квалификационная работа

***Пространственно-временные субсистемы в романе В. Набокова “Ада”
(Ada or Ardour)***

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5040.

«Английский язык и литература»

Профиль «Английский язык и литература»

Научный руководитель:
доцент, Кафедра английской
филологии
илинговокультурологии,
Щербак Н.Ф.

Рецензент:
старший преподаватель,
кафедра иностранных языков
и лингводидактики,
Силантьева В. Г.

Санкт-Петербург

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ И ИХ ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА	5
1.1 Понятия времени и пространства в философии, лингвистике, литературоведении.....	6
1.2 Изменение представлений о пространстве и времени в эпоху модернизма	11
1.3 Время и пространство в организации художественного произведения	14
1.4 Обратная перспектива и ее реализация в художественном тексте	
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I.....	23
ГЛАВА II. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ НАБОКОВА	24
2.1 Онтология нарратива времени Набокова	24
2.1.1 Полет Мнемозины.....	29
2.1.2 Синкопированные часы.....	36
2.1.3 Время и Эрос.....	43
2.1.4 Летопись и спираль.....	52
2.1.5 Хроника и повествование.....	59
2.2 Пространственная организация англоязычных романов Набокова	61
2.3 Иконические и символические особенности языка В. Набокова (на примере романа «Ада» (Ada or Ardour)).....	65
2.4 Языковые особенности прозы В. Набокова, принципы построения нарратива в романе «Ада».....	67
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II	81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	86

СПИСОК СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....	90
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	90
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	91

Введение

Художественный текст отражает реальность и ее пространственно-временные координаты, но художественное пространство-время одного автора нельзя приравнять к реальному пространству. Поэтому изучение языкового оформления пространства и времени в текстах оказывается актуальным, так как на современном этапе лингвистики текста крайне важно выявление текстовых категорий и определение их языкового выражения, а также особенностей стиля писателя и роли текстовых категорий «пространство» и «время» в воплощении художественной идеи всего текста и формировании художественной картины мира.

Актуальность работы определяется и отсутствием полного, системного лингвистического описания особенностей языкового моделирования пространства и времени в англоязычных романах В. Набокова.

В качестве **объекта** исследования является пространство и время как художественные категории в англоязычных романах В. Набокова. Особенности языкового моделирования пространства и времени позволяют определить ведущие идеи в произведениях автора, его отношение к действительности, а **предметом** исследования являются модели пространства и времени в романах Набокова и лексические средства их воплощения. Лексические единицы, обладая способностью включать в себя ассоциативные связи, помогают наиболее полному раскрытию художественного мира произведения.

Цель работы является изучение способов и средств воплощения пространства и времени в романах В. Набокова в соответствии с идеей художественного произведения.

Достижение указанной цели подразумевает выполнение следующих **задач**:

1. На основе обобщения научной литературы проанализировать философские и научные концепции пространства, определить характерные черты художественных пространства и времени.
2. Разработать типологию художественного пространства и времени в анализируемых произведениях В. Набокова.
3. Описать способы и средства языкового выражения пространственно-временных отношений и определить их функциональную предназначенность.
4. Выявить специфику пространственно-временной организации текстов В. Набокова и ее идейную и эстетическую значимость.

Материалом исследования является роман Набокова «Ада» (Ada or Ardour, A Family Chronicle), а также критические статьи, российских и зарубежных авторов, посвященных его изучению.

В работе используются различные **методы исследования**: метод компонентного анализа языковых единиц и метод текстового и контекстуального анализа.

Структура работы определяется целями и задачами, поставленными в работе. Дипломная работа, общим объёмом 90 страниц, состоит из введения, двух глав с выводами к каждой из них, заключения, списка использованной литературы, списка словарей, списка сокращений и приложения.

Во Введении обосновывается выбор темы, её актуальность, определяются основные цели и задачи исследования.

Первая глава посвящена аналитическому обзору литературы по теме дипломной работы. Особое внимание в этой главе уделяется категориям и основным свойствам пространства и времени.

Вторая глава посвящена пространственно-временным отношениям в художественной концепции НАБОКОВА и в романе «Ала» (Ada or Ardour, A Family Chronicle).

В Заключении излагаются основные результаты и подводятся общие итоги исследования.

1.1 Понятия времени и пространства в философии, лингвистике, литературоведении

Интерес к первоначально чисто философским категориям пространства и времени как явления и лингвистического характера стал широко распространен в научной литературе XX века. Это было связано в первую очередь с так называемым структурным и языковым поворотом - своеобразной «„золотой серединой“ между бытием и ничто, материей и духом, объектом и субъектом или между онтологией и гносеологией, эмпиризмом и рационализмом» [Кутырев, 2007:70]. Ключевые и основные понятия стали: отношение, структура, функция, деятельность, язык, текст, организация, знак, дискурс, смысл, логос и т.д. Поэтому известная гипотеза о лингвистической относительности Сепира—Уорфа, в основе которой лежит идея о том, что «...язык хранит в себе определенную систему ценностей, а выражаемые в нем значения имеют оценочность и складываются в коллективную философию, свойственную всем носителям данного языка» [Денисовой, 2002], изменила статус категорий пространства и времени, условно перечислив их из исключительно философской на языко-литературную.

Особое значение для изучения пространства и времени имеет концепция хронотопа, разработанное М.М. Бахтиным. Под хронотопом понимают «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин, 1975: 234]. М.М. Бахтин указывал, что язык литературных и художественных образов и произведений в основе своей является предметом времени. Ученый показал хронотоповавтора произведения и слушателя-читателя необходимость учитывать хронотоп.

Позднее пространство как независимая категория вновь заняло свое место в исследовании ученых, плодотворно развивающихся как в

отечественной, так и в зарубежной науке. Это можно увидеть, в частности, в работах Тартуской (Ю.М. Лотман и др.) и Московской (В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Т.М. Николаева и др.) семиотических школ, представители которых объединили изучение структуры текста с изучением структуры пространства.

Лотман определяет художественное пространство литературных произведений как «континентум, в котором размещаются персонажи и исполняются действия», подчеркивая подтип «магический и повседневный, внешний или внутренний». При этом «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его законам» [Лотман, 2002: 264].

О пространственно-временном континууме говорил и Гальперин, который понимал его как единство пространственного и временного планов, «нерасчлененный поток движения во времени и пространстве» [Гальперин, 2006: 87]. Ученый отмечает, что продолжение как категория литературного текста может быть представлено в виде определенной последовательности фактов, событий, происходящих в времени и пространстве, при этом отметив, что "развитие событий происходит не так в разных типах текстов". Кроме того, в своих работах Халперин предложил систему текстовых категорий, подчеркивая в их состав категории, которые имеют смысл и формально-структурные, в то время как он подчеркнул их взаимозависимость. Среди категорий текстообразования ученый также отметил континуум - логическую последовательность, временное и пространственное взаимодействие.

В своем исследовании В. Топоров фокусируется на повседневном, научном и мифологическом понимании Вселенной. Работа ученого послужила своеобразным толчком к изучению пространства как текста (или «пространственного текста»). Также в сферу научных интересов В.Н. Топорова входило и исследование связи природного и культурного начал,

их «макроконтекст», в котором встреча «духовно-физических» и «великих» текстов культуры порождает духовные ситуации «высокого напряжения».

В научных трудах Д.С. Лихачева мы находим продуктивное понятие «концептосфера», рассматриваемое как совокупность сгустков понятий, концептов, образов и мотивов, из которых складывается художественный мир писателя, в котором, несомненно, пространство и время, хотя бы как семантические примитивы [Вежбицкая, 2001: 53], занимают ведущее положение.

Понятие пространства-времени широко используется исследователями и при анализе литературного текста: как время, так и пространство служат конструктивными принципами организации литературного произведения.

Система, сформированная по категориям пространства и времени, моделирует повествование в литературном тексте, обеспечивает целостное восприятие художественной реальности, организует структуру произведения и, что важно, формирует художественное смысл. По Бахтину, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [Бахтин, 1975: 406].

Однако, то есть формирование, как функция хронотопа высшего порядка, требует определенного разложения. На наш взгляд, следует также учитывать такие хронотопные функции, которые работают для ключевой функции формирования смысла, но могут и должны рассматриваться отдельно. То есть, будучи функциями, обеспечивающими формирование смысла конкретного литературного текста, они фактически формируют смысл хронотопа в его различных конфигурациях.

Первой такой функцией является онтологическая. Почему? Именно в хронотопе закодирована «модель мира», представленная автором. И, по точному утверждению Л.А. Ноздриной, хронотоп позволяет: «правильно декодировать зашифрованную в тексте „картину мира“ автора и, таким образом, позволяют художественному тексту осуществлять одну из

важнейших задач искусства — быть средством познания» [Ноздрина, 2009: 15].

Второй функцией, напрямую связанной с первой, может быть названа антропоцентрическая функция категорий пространства-времени.

М.М. Бахтину принадлежит антропоцентрическая концепция хронотопа художественного текста: 1) мир (модель пространства и времени) изображен извне, как окружение героя и 2) мир (модель пространства и времени) изображен изнутри как душевно-духовная сфера, включающая в себя намерения, мысли, чувства. Принимая во внимание этот подход к анализу текста и хронотопа и подчеркивая антропоцентрическую функцию категорий времени и пространства как определения художественного значения, мы в конкретном литературном тексте понимаем направление исследований по категориям времени и пространства.

Тесно связан с антропоцентрической функцией текста и хронотопа так называемый прагматический аспект, о котором писал Лотман: «В действительности же прагматический аспект — это аспект работы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в него чего-либо извне. Будет ли это „извне“ — другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. Поэтому процесс трансформации текста в читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введенного в текст (по сути, мы имеем два текста в отношении „инкорпорированные — обрамляющие“ (...), не искажение объективной структуры, от которого следует устраниваться, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы» [Лотман, 2002: 67].

Из вышеизложенного очевидно, что прагматический аспект текста порождает прагматическую функцию литературного текста. Для нас это означает, что отдельные категории литературного текста могут быть

изучены в прагматическом аспекте, то есть могут быть проанализированы с точки зрения реализации прагматической функции.

Текст, как и отдельная категория текста, может быть реализован в эстетике. Такая реализация предполагает наличие следующей функции текста, а, значит, и категорий времени и пространства: эстетической. Почему? В определениях сущности эстетической функции используется понятие трансформации (В.И. Заика): в художественном произведении эстетико-познавательная функция трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении (И.Р. Галь-перин), эстетическая функция — «образно-эстетическая трансформация средств общенародного языка» (В.В. Виноградов), при помощи языка осуществляется «творческая трансформация обычного предмета действительности в особый художественно моделируемый предмет» (Л.А. Новиков), поэтическая функция языка проявляется во внутреннем перерастании языковой семантики в поэтическую (С.Т. Золян). И, если «художественный текст любого типа — это продукт эстетической реализации языка» [Заика, 1998: 111], то, очевидно, что одна из смыслообразующих функций категорий времени и пространства — эстетическая.

Давно ставшее классическим высказывание М.М. Бахтина, что время и пространство «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа», предполагает наличие сюжетообразующей функции. Именно сюжетообразующая функция хронотопа наиболее полно изучена отечественной филологической школой. Анализ ее реализации в художественном тексте посвящены работы М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, М.Б. Храпченко, Н.М. Лейдерман, Б.Н. Эйхенбаума, Г.Н. Пospelова, З.Я. Тураевой, Н.Ф. Ржевской, Н.К. Гея, З.Я. Минц и мн. др.

Последняя из выявленных нами функций — символическая. Наиболее полные научные изыскания (от идеи до реализации в культуре и тексте, как

проекции культурного пространства) в отношении символической функции представлены в трудах А.Ф. Лосева, Ю.С. Степанова, В.Н. Топорова.

Таким образом, обозначенные функции категорий пространства-времени — онтологическая, антропоцентрическая, эстетическая, сюжетообразующая, символическая — работают на создание смыслов в художественном тексте, а значит, реализуют основную функцию хронотопа — смыслообразующую.

1.2 Изменение представлений о пространстве и времени в эпоху модернизма

Понятие целостности человеческого восприятия мира и влияние этого мира на самого человека является объектом исследований социальной философии. Модернизм, как этап развития культуры в человеческой цивилизации, оказал влияние на философию, религию, и, особенно, искусство. Эпоха модернизма охватывает период с конца XIX в. по начало XX в. Это время сдвигов в представлении человека о реальности, в первую очередь, смена представлений о пространстве и времени. Пространство и время являются формами существования материи, двумя важными философскими категориями. Время отражает свойства развития материи, ее способность появляться, исчезать, длиться. Пространство выражает свойство соседства материальных объектов. В эпоху модерна произошел переход от классической картины мира к неклассической.

В классическом представлении существует несколько философских подходов в определении пространства и времени как форм существования материи: субстанциальный, реляционный и субъективно-априористский. Основы субстанциальной концепции были заложены Демокритом (ок. 460–370 гг. до н.э.) [Дынник, 1955]. Позднее эти идеи были развиты Ньютоном. Суть субстанциональной концепции заключается в том, что пространство и время рассматриваются как математические понятия и считаются абсолютными. Время предполагалось абсолютным, т.е. однородным,

текущим равномерно. Абсолютное пространство обладает протяженностью без объектов в нем и одинаково во всех своих точках. Пространство и время в реляционном подходе, предложенном Аристотелем и развитом Г.В. Лейбницем, выступают как отношения между событиями материальных объектов. Из этого следует их объективность и всеобщность. В субъективно-априористской концепции И. Канта время и пространство не являются объективными и реальными, они лишь субъективные формы, необходимые для координации между собой всего чувственно воспринимаемого, а материя рассматривается И. Кантом как чувственная реальность, творимая познающим субъектом. Эпоха модерна опирается на геометрию Б. Римана и Евклида. Изучая пространство и время как особые формы материи, Евклид ввел понятие расстояния и определение размерности неизменного пространства. Переломным моментом в представлении об окружающем мире явилось создание А. Эйнштейном в 1905 г. специальной теории относительности, в которой установлена связь пространства и времени. А. Эйнштейн предложил вместо абсолютного времени ввести понятие относительного времени, зависящего от системы отсчета [Эйнштейн,1920]. В 1908 г. Г. Минковским для геометрического описания специальной теории относительности было предложено перейти от классического трехмерного евклидова пространства к четырехмерному математическому псевдоевклидову пространству, где в качестве четвертой координаты рассматривается время. Специальная теория относительности имеет дело с двумя типами пространства и времени, отвечающими субстанциональной и реляционной концепциям. Поэтому переход от классической физики к специальной теории относительности не означает просто переход от субстанциональной концепции пространства и времени к реляционной. М.Д. Ахундов предлагает считать, что фактически в эпоху модерна произошел переход от абсолютных и субстанциональных пространств и времени к абсолютному и субстанциональному единому пространству-времени [Ахундов,1982]. Научные открытия конца XIX в.

послужили смене научной парадигмы о времени и пространстве не только в философии, но и в литературе.

Одно из наиболее фундаментальных исследований музыкальной времени в XX в. принадлежит О. Мессиау: это его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», основанное на различных источниках в Библии, теологии, философии, мифологии, физике и астрономии. Концепция основана на двух концепциях: Вечность и время. Для О. Мессиау, вечность - это единство — одновременность в прошлое, настоящее и будущее, собрали вместе в одну точку.

Человеческое время также состоит из двух понятий: измеримого периода и внутреннего времени. Феномен чистой продолжительности отличается от структурированного времени, разделенного на текущий, прошлый и будущий сегменты.

Эта модификация внутреннего человеческого времени, спроецированная в музыкальную концепцию художника XX века, по-разному меняла направление вектора, изменяя временной континуум и причинно-следственные связи событий. Согласно неоднократному утверждению французского философа Жюль Делёза, два отсчета времени, время Хроноса и время Эона, противоположны. «во времени существует только настоящее. Прошлое, настоящее и будущее не являются тремя измерениями одного и того же времени. «Только настоящее заполняет время, а прошлое и будущее - два измерения, основанные на настоящем »

возможности горизонтального и вертикального чтения времени писал Б.-А. Циммерман в своем знаменитом эссе «Интервал и время»: «Интервалы воспринимаются как вертикальные и горизонтальные. С этой точки зрения, концепция интеграции времени как идея единства настоящего, прошлого и будущего (из единого духовного «я» в том смысле, что Августин доказал это в сущности человеческой души - расширение преодолевает мимолетное моментов и объединяет прошлое и будущее в одно целое. Включает его в «постоянное настоящее».) - Эта слишком современная и в то же время

древняя идея принимает новую перспективу в музыке, как и в «искусстве времени». Искусство временного порядка в постоянном существовании всеобъемлющей фундаментальной музыкальной структуры должно быть установлено нами как принцип порядка всех отношений в музыкальной композиции. [Открытый текст] С его точки зрения, музыка во многом определяется течением времени, которое раскрывается и включается в себя. В то же время это глубочайшее противостояние, поскольку оно достигает порядка, в котором высшая организация времени преодолевает себя и создает видимость вневременного» [Открытый текст]. К. Штокхаузен достиг концепции всей интеграции звуковой организации через параметры времени. Здесь отношение базовой концепции к высоте было объединено в общее звено: количество пульсаций в единицу времени. Таким образом организованное время похоже на «пространственное время» Бергсона. Б.-А. пишет об одном и том же понятии внутреннего и истинного времени. Циммерманн: «В отличие от механической и рациональной концепции времени, начиная с Бергсона и как измеряемой извне величины, мы сталкиваемся с концепцией внутреннего и истинного времени, времени чистого движения, потока и продолжительности.

1.3 Время и пространство в организации художественного произведения

Понятие пространственно-временного континуума существенно значимо для анализа художественного текста, так как время и пространство являются ведущими принципами организации художественного произведения.

Объективная реальность или реальность произведения искусства не существует вне пространства и времени. Пространство и время являются основными атрибутами существования любого мира. Категории "пространство" и "время" проходят через любой литературный текст, организуют его целостность, раскрывают его глубокий смысл. Почти

все составляющие литературного текста тесно связаны с категориями «пространство» и «время»: композиция, жанр, повествование структуры, система изображений и т.д. Для исследователя особенно важно определить, как категории «пространство» и «время» влияют на героя литературного произведения: они способствуют формированию или изменению идеологических взглядов, определяют поведенческие модели, реализовывают внутренний потенциал, приводят к эволюции или, наоборот, к деградации и т.д.

Об особенностях течения времени в художественных произведениях писал Д.С. Лихачев: «Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т.п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него – замкнутым в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях». То же самое можно сказать и о пространстве. Можно взять к примеру отхождение от привычного понимания пространства (равно как и времени) в эпоху постмодернизма, когда в сознании каждого человека складывается абсолютно свое собственное представление о пространстве, никак не соотносимое с реальным пространством, «романам одного дня» часто соответствуют романы «замкнутого пространства»...в тексте одновременно могут совмещаться пространственная точка зрения «с птичьего полета» и изображение локуса с конкретной позиции». В добавление к этому, постмодернизм как бы стирает грани между жизнью и литературой, непрерывно в игровом плане меняя местами литературность и «жизненность»: литературной оказывается жизнь, а жизненной литература». В своей монографии Ф.П. Федоров пишет: «в пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием, преломляется вся система духовных

представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта. Изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре» [Федоров, 1988: 456].

Литература по сравнению с другими видами искусств наиболее свободно может обращаться с реальным временем. Так, по воле автора возможно смещение временной перспективы: прошлое выступает как настоящее, будущее - как прошедшее и т.д. Таким образом, подчиняясь творческому замыслу художника, хронологическая последовательность событий может обнаруживать себя не только в типичных, но и, вступая в противоречие с реальным течением времени, в индивидуально-авторских проявлениях. Разнонаправленность, обратимость художественного времени характерна для модернизма, в недрах которого зарождается роман «потока сознания», где время становится лишь компонентом психологического бытия человека.

В индивидуально-художественных проявлениях время протекания может быть намеренно замедленно автором сжато, свернуто (актуализация мгновенности) или вовсе остановлено (в изображении портрета, пейзажа, в философских размышлениях автора). Оно может быть многомерным в произведениях с перекрещивающимися или параллельными сюжетными линиями.

Например, в древнерусской литературе, как отмечал Д.С. Лихачев, нет самоанализа, как и в литературе XVIII - XIX веков, никакого эгоцентричного восприятия времени. Прошлое было где-то в начале эпизода, многие из них не совпадали с темой, которая была распознана. «Задние» события были событиями настоящего или будущего». Время было отмечено постоянными аппетитами к изоляции, односторонними действительным событиям и постоянными призывами: «средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия - богоустановленности вселенной». Наряду с событийным

временем, являющимся имманентным свойством произведения, существует авторское время. «Автор свободно движется в своем времени: он может начать свою собственную историю в конце, середине, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени».

Авторское время зависит от вовлечения или нет в описанный им случай. В первом случае время автора движется самостоятельно и имеет свою сюжетную линию. второй не движется, как если бы он был сконцентрирован в одной точке. Время и время события автора может сильно отличаться. это происходит тогда, когда автор либо обгоняет ход повествования, либо отстает, т.е. следует за событиями «по пятам».

В художественном тексте, как на момент написания и время восприятия были приняты во внимание. Таким образом, время автора неотделима от читательского времени. Литература как вид словесно-образного искусства предполагает наличие адресата. Обычно читательское время представляет собой фактическую («естественную») длительность. Но иногда читатель может быть непосредственно включены в художественную ткань например, выступая в роли «собеседника повествователя». В данном случае читательское время изображается. «Изображенное читательское время может быть длительными, короткими, последовательными, быстрыми, медленными и прерывистыми. Большинство изображается в виде будущего, но может быть настоящим или даже прошедшим».

Достаточно своеобразна природа исполнительского времени. Оно, как отмечает Лихачев, сливается со временем автора и временем читателя. В сущности, это настоящее, т.е. время исполнения того или иного произведения. Поэтому одно из проявлений творческого времени в литературе - грамматическое время. Оно может быть представлено с использованием видовременных форм глагола, падежных форм со значением времени, хронологических помет, синтаксических конструкций,

которые создают определенное время план. (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего).

Бахтин М.М.: «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин,1975]. Учёные различают два типа биографического времени. Первый под влиянием энтелезических доктрин Аристотеля (от греч. «завершение», «осуществленность»), называет «характерологической инверсией», и на этом основе которой завершённая зрелость характера является подлинным началом развития. Изображения человеческой жизни обеспечиваются не через аналитический перечень конкретных характеристик и особенностей (добродетелей и пороков), а через раскрытие характера (поведения, действий, слов и других выражений). Второй тип — аналитический, и все электрические данные разделены на общественную и семейную жизнь, поведение на войне, отношение к друзьям, добродетели и пороки, внешний вид и так далее. Жизнеописание героя в соответствии с этой схемой складывается из разновременных событий и случаев, так как определенная черта или свойство характера подтверждаются наиболее яркими примерами из жизни, совсем не обязательно имеющими хронологическую последовательность. Тем не менее, раздробленность временного биографического ряда не исключает целостности персонажей.

М.М. Бахтин также подбирает народно-мифологическое время, которое представляет собой циклическую структуру, возвращающуюся к идее вечного повторения. Время глубоко локализовано, совершенно не отделимо «от примет родной греческой природы и примет «второй природы», т.е. примет родных областей, городов, государств». В основных проявлениях народно-мифологического времени характерно для идиллического хронотопа со строго ограниченным и замкнутым пространством.

Художественное время определяется артистическими характеристиками произведения, художественными методами,

художественным обращением к автору и литературными тенденциями или направлениями, по которым он был создан. Поэтому формы художественного времени отличаются изменчивостью и многообразием. «Все изменения художественного времени складываются в определенную общую линию его развития, связанную с общей линией развития словесного искусства в целом» Восприятие времени и пространства определённым образом осмысливается человеком именно с помощью языка.

1.4 Обратная перспектива и ее реализация в художественном тексте

Дилемма является ли текст языком или речью, (как и вопрос, является ли, например, музыка языком, или речью, или же представляет собой абстрактный язык символов), так и не находит однозначного решения. Несмотря на то, что многие исследователи в некотором роде реагируют на этот вопрос. Соотнесение текста художественного произведения с письменной речью и взгляд на текстовые и письменные тексты как на закрытую символическую систему усугубляет тот факт, что на вопросы не существует четкого решения. Каким образом происходит взаимодействие между мыслью и словом. Достаточно вспомнить концепцию внутренней речи (или схожий концепт в коде) как универсальной тематической схемы. В Центральном тезисе Л. С. Выготского отношения между мыслью и словом есть движение от мысли к слову, в противоположность этому — движение от слова к мысли. Это явление Л.С. Выготский определяет, как «речь, в которой отсутствуют материальные признаки слов, и которая состоит, в основном, из смыслов, которые являются динамическими и текучими образованиями и имеют тенденцию отделяться от слов и объединяться по своим собственным законам» [Выготский, 2007: 292-334]. Н. И. Жинкин модифицирует понятие «внутренняя речь», полагая, что существует некий универсальный предметно-схемный код, в котором «отсутствуют признаки слов естественного языка, а есть изображения,

схемы или образы, которые могут образовывать какую-либо цепь или группировку» [Жинкин, 1998, 158].

Подобные идеи о мысли посредством образов весьма негативно «приветствуются» лингвистами. Сегодня, когда дело доходит до «внутренней речи», многие исследователи считают, что мысль всегда облекается только в слова. в противном случае она не является мыслью. Данные положения поддерживаются и подтверждаются философской традицией последователей Мартина Хайдегера, для которых они не существуют в наших ритуалах и которые не могут полностью реализовать смысл. В арсенале современной лингвистики, несмотря на увеличение доказательств, существует множество других революционных идей, находящихся в судьбе, которые отчаянно подвергаются критике со стороны традиционных менеджеров и даже полностью отвергаются. Долгое время по идеи профессора приходилось именно на это. Архипова связана с тем фактом, что значение (или смысл) слов не находится за пределами нашего сознания и передается только звуковая форма (звуковые волны или вибрации) во время общения или общения. Данная анти-соссюровская трактовка знака и его способности к расщеплению (план выражения отделим от плана содержания!) вызывают постоянные споры, наиболее оптимистичная из них - о безграничной способности нашего сознания создавать новые смыслы.

Так, в соответствии с поздней работой Витгенштейна («Философские исследования», работа, в которой было продемонстрировано понятие «языковой игры» среди других идей), феномен «исчезающих знаков» (значения) при учете взаимосвязи между знаком, референты (денотатом) и означаемым (смыслом). Он должен соответствовать мыслям современных исследователей, которые обращают внимание на попытки материализовать автономное значение слова как отражение чего-то с атомарными свойствами во внешней среде называют «не дурной бесконечностью, а порочным кругом» [Лукьянова, 2014: 10].

Набоков неоднократно признавался, что у него нет музыкального слуха, и в его случае «слух и мозг отказываются сотрудничать» [Левин, 1998:155]. Форма взаимодействия, которую он нашел вместо музыки, было «решение шахматных задач» [Левин, 1998: 156]. Задумчивость шахматной игры подобна бесконечному количеству языковых, графических и звуковых комбинаций, с которыми работает автор. Любые мысли, любое воспоминание о романах Набокова облачены в набор символов. Для художественного мышления писателя характерно стремление описать явление через объединение противоречивых принципов. Ю.И. Левин сравнил мир переходного состояния и мотивную структуру набоковского текста с движением «семантических качелей», где отрицаемое тут же, хотя бы скрыто, утверждается и наоборот» [Рягузова, 2002: 285]. Мотив «Перевернутого мира», известного своей барочной фантазией, приобретает в романах Набокова зловещий игривый оттенок. Его рассказы часто сравнивают с принципом обращения (или обратимости). «Основное внимание уделялось тому, чтобы увидеть фразу целиком. Прочтите ее в обоих направлениях, по крайней мере, мысленно, в обратном порядке» [Падучева, 2005: 480-481].

Подобные модификации появляются на уровне макроструктуры текста. «Ада» - это семейная сага. История настолько сложна, что она предшествует генеалогическому дереву. В некоторых случаях это сбивает читателя с толку, поскольку представляет собой «официальную» версию семейной истории. Сюжетная линия романа разделена на две части. Ван, Покончивший с собой самоубийство царь продолжает стоять перед зеркалом, а сюжет разворачивается так, как будто самоубийства не было [4, с. 308]; Все события в романе «Ада» происходят на «демонской» планете Антитерра. Роман начинается со знаменитой полностью переработанной цитаты из «Анны Карениной» ((«Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы»)); Главные герои, сестры-близнецы, образуют причудливые комбинации, такие как

«Аквамарина», названный в честь Аквы и Марины. Однако принцип обращения особенно заметен на уровне микроструктуры. Это слово, изящество Набокова в отношении дотошности исследователя до гротеска. Слова связаны друг с другом самым свободным и невообразимым образом.

По сравнению с предыдущей работой Набокова, Ада отличается тем, что она богата зеркально определенными словами, буквами и звуковыми ассоциациями. Если Набоков в свое время довольно лирически писал об игре под названием «Лолита», то ощущение, что приходится играть словами в «Аде», модифицируется до такой степени, что, и правда, «на фоне постмодернизма та деструкция, которую несёт с собой модернизм, предстает как нечто мягкое и уютное!» [Падучева, 2005].

Ада и Ван является статичным. В романе читатель не найдет драматургии, развития характеров и сложного сознания действующих лиц. Герои статичны, как плоские карты, и сами по себе являются простейшими элементами, которыми манипулирует и управляет автор. При этом в романе Ван и Ада реализованы одновременно как братья и сестры, муж и жена, взрослые и дети. Оба кажутся сжатыми и сконцентрированными во всей истории мира (критики часто обращают внимание на Ветхий Завет произведения, его архетипическую структуру). История семьи - сродни истории человечества, про-родителями которого на момент написания и прочтения романа становятся герои Ван и Ада.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Проанализировав теоретические источники в первой главе, можно сделать следующие выводы. Понятия категории пространства и времени с течением истории претерпевали изменения. В эпоху модернизма происходит трансформация данных категорий из абсолютных в относительные, при этом пространство и время становятся многомерными. Следует отметить, что научные открытия и появление новых философских концепций непосредственно повлияли на культуру, в том числе и на художественную литературу.

Пространственно-временная организация текста позволяет читателю постичь идейную сущность произведения, так как в ней автор применяет средства выражения, которые лучшим способом отражают его миропонимание.

В литературных текстах учитывается как время написания, так и время восприятия. Таким образом, время автора всегда находится в постоянном взаимоотношении с временем читателя. Иногда читатель может непосредственно участвовать в художественной структуре произведения, а именно времени и пространства. Художественное время также указывает на природу произведения, художественную идею, мысли и выражения автора, а также на основную литературную тенденцию или направление, в котором создавалась работа. Поэтому форма времени и пространства в работе характеризуется разнообразием. В работе всегда присутствует время художника и особое событие, и свобода автора в времени и пространстве ощущается через работу.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ НАБОКОВА

2.1 Онтология нарратива времени Набокова

Роман Владимира Набокова «Ада» (*Ada or Ardour. A family chronicle*) построен особым образом. Сама история семьи предваряется «семейным деревом», то есть схемой [Nabokov, 1968: 7], на которой нанесены все члены этой большой семьи. Роман представляет собой в некоторой степени «метафору памяти». По ходу действия, главный герой Ван вспоминает историю своей жизни, но оказывается, что в конце романа он, как автор, подходит не к концу книги, а к ее началу (в тексте: *This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent like Ada or Ardour, a family chronicle* [Nabokov, 1969: 445]). Таким образом, сама ткань повествования реализуется как макет перевернутого времени, то есть времени, которое не течет линейно, а имеет более сложную структуру.

Сосуществование различных пространственно-временных систем – отличительная особенность постмодернистского романа Набокова «Ада». Возможность увидеть эти системы помогают различные языковые средства, определяемые как на уровне микроструктуры текста, так и на уровне его макро-структуры. В отношении макроструктуры, это сама организация текста, в котором первые главы намного длиннее, чем последующие. Как пишет в своей работе «Поверхностное чтение» Маркус и Бест, сама поверхность текста позволяет увидеть гораздо больше, нежели заложено на уровне идей. Сама структура романа, в котором действие происходит в Америке с русскими названиями, и где события текут на планете Терра на много лет быстрее (или медленнее), чем на планете двойнике Анти-Терре (с которой Ван и другие герои получают письма) позволяет говорить о нарушении привычной линейной временной структуры.

Кроме того, в тексте Набокова существует так называемый феномен СКД (свободного косвенного дискурса), который отмечен

исследователем Падучевой [Падучева, 1996: 260-268]. То есть рассказчик может уступить персонажу право на речевой акт. Возникает речь, которая невозможна при ведении обыкновенного диалога, появляются такие фразы как *Did he like elms? или Hue or who? Awkward* [Nabokov, 1996: 14]. Данная фразы демонстрирует, что пространственно-временные координаты герои и рассказчика по тексту могут совпадать.

Другие примеры показывают, что герой и рассказчик могут быть представлены в разных системах координат. Одним из ярчайших примеров становится Часть V романа, в которой сначала действие ведется от лица главного героя Вана:

1) *“I, Van Veen, salute you, life, Ada Veen”*) [Nabokov, 1969: 445].

В следующем параграфе, однако, появляется эгоцентризм «their» (в тексте «*of all their many houses in Europe*»). Нарратор, таким образом, как будто бы выпрыгивает из героя, и смотрит на ситуацию со стороны. В этом же параграфе появляется еще один нестандартный топос, откуда взята цитата (*“unpublished ad”* – неопубликованная реклама). В тексте, таким образом, присутствует несколько пространственно-временных систем, которые движутся, сжимаются, разжимаются, имеют разную степень цикличности [Лотман, 1992: 230].

По положениям, определенным в творчестве Павла Флоренского [Флоренский, 1996], идея обратной перспективы помогает воссоздать пространственно-временные системы, которые отличаются от привычного в европейской традиции восприятия времени. Говоря о принципе обратной перспективы можно вспомнить слова П.Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической реализации, существование которого не может исключить иные возможности изображения [Флоренский, 1996: 40]. В искусстве обратная перспектива есть средство продемонстрировать способы существования невозможного в мире искусства, в прозе или поэзии подобный замысел реализуется благодаря

свободе от тех ограничений, которые определяются конвенцией и законами английского или любого другого языка [Флоренский, 1996: 52].

Аналогичные идеи невозможной совместимости применимы к организации пространства. Романа происходит на планете Антитерра, которая имеет планету близнеца, Терра Прекрасная. На карте Терры разделится «Амероссия» в Америку и Россию. События на Антитерра – это запоздалое (лет на пятьдесят — сто) отражение событий на Терре. Это частично объясняется в XIX веке. телефоны, автомобили и самолеты, комиксы и бикини, фильмы и радио, писатели Джойс и Пруст и т. д. Например:

2) *For, indeed, none can deny the presence of something highly ludicrous in the configurations that were solemnly purported to represent a varicoloured map of Terra. Ved' (it is, isn't it?) sidesplitting to imagine that 'Russia', instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on terra the name of a country, transferred as if by some sleight of land across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles!* [Nabokov, 1996: 20]

Из данного отрывка отчетливо видно, каким образом автор-повествователь выписывает свою собственную картографию. Россия на карте Терры перенесена в Америку и представляет собой «не Россию», а «страну, как бы брошенную через траншеи двойного океана на противоположное полушарие, вдоль которого она распространилась на всю современную Тартарь, от Курлянды до Куриль». На этой карте также есть Амероссия, которая «разделяется на две части», в то время как понятия «Америка» и «Россия» были разделены (в тексте: "Слово «Россия», вместо того, чтобы быть романтическим синонимом для Эстотии, американской провинции, протянувшейся от Северного Полярного и больше не порочного

круга к границе с Соединенными Штатами, стало на Терре именем страны, как бы, брошенным через траншею двойного океана в противоположное полушарие, вдоль которого она распространилась на противоположное полушарие. весь нынешний Татарстан, от Курлянды до Курильских "). Аналогичная картография написана героем Ваном Вином, как указывают эгоцентрические слова, когда Ван комментирует свою карту («заброшенную через рытвину сдвоенного океана»). Позднее тексты Владимира Набокова отличаются немодеративным инвариантом игры с нормами классической повествования.

В «Аде», как и во многих других произведениях литературы XX века, своего рода «картой» в определенном смысле становится тело персонажа-любownika или любимого человека, при этом в тексте реализуется метафора «тело» — «карта», повествование становится более ярким, насыщенным, эротичным:

3) *Relief map,* ' said the primrose prig, 'the rivers of Africa.' Her index traced the blue Nile down into its jungle and traveled up again. 'Now what's this? The cap of the Red Bolete is not half as plushy. In fact' (positively chattering), 'I'm reminded of geranium or rather pelargonium bloom.' 'God, we all are,' said Van [Ada, p.96].

В данном примере тело любимого человека сравнивается с топографической картой (в тексте: «рельефная карта, реки Африки (по голубому Нилу до самых джунглей»). В тексте также реализуется метафора «человек» — «цветок», то есть «ребенок» (в тексте: «напоминает цветок герани, Господи, как все мы»). Подобные сравнения позволяют актуализировать в тексте другие смысловые оппозиции “жизнь” — “смерть” (выражено имплицитно), и т.д.

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы. Как отмечает Б. Бойд [Boyd, 2001: 329], Набоков

заинтересован в времени, когда изучает возможности сознания, конкурирует с реальностью и побеждает ее: прошлое существует в памяти, и эта форма существования может быть ценнее реальности. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенности мышления Набокова как художника XX века. «Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать» [Набоков, 1996: 71].

Говоря о принципе обратной перспективы, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу, что перспектива изображения является лишь одним из возможных методов символической экспрессивности, одним из возможных символических стилей, существование которого ни в коем случае не должно отрицать других возможностей изображения с их собственными семантическими и стилистическими целями [Флоренский, 2008: 40]. Если в искусстве обратная перспектива – это способ «протестовать невозможное в возможном мире искусства», то в прозе такое намерение реализуется из-за относительной свободы от лексических или грамматических ограничений, навязанных законами английского (или русского) языка [Масленникова, 2008: 52].

Такая «свобода» реализуется в поздних романах Набокова, например, через а) безглагольной реализации, что указывает на нерелевантность временной корреляции, б) эффект гетерогенности, многоязычия, с) лексического богатства, d) аномальной пунктуации. Рассмотрим эти примеры более подробно. Как показал анализ романа Набокова «Ада», текст характеризуется словесной реализацией:

4) *Nirvana, Nevada, Vaniada... By the way, should I not add, my Ada, that only at the very last interview.....Something of the sort. One great difficulty. The strange mirage-shimmer in for death should not appear too soon in the chronicle and yet it should permeate the first amorous scene. Hard but not insurmountable. (I can do anything. I can tango and*

tap-dance on my fantastic hands). By the way who dies first? Ada, Van, Ada, Vaniada. [Ada:456]

В примере герой Ван говорит о романе, который пишет: когда должна появиться первая любовная сцена, кто умирает первым (в тексте Ada, Van, Ada, Vaniada). Глаголы практически не используются: персонаж(и) находятся в вечном пространстве.

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом в «Прозрачных предметах»: «Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, необходимого для перехода из одного бытия в другое» [Набоков, 2004: 250]. Не случайно Lolita умирает в праздник Рождества, точно сорок дней после окончания жизни Гумберта, и с ним его романом - душа книги и ее автор, служив своим земным сроком, стремится к вечной жизни на сорок день. А. Битов отмечает, что Набоков "ежедневно складывает в структуру мира, но как художник он наблюдал за творением. Поэтому его мир не груст, как «главное» то, что мы постоянно изолируем, но тонкий в целом. Только тонкие различия являются основополагающими. <...> Нежность мира – это граница, пыльца контакта между жизнью и ничто. В отношении Набокова к смерти как к «всего лишь» разделению есть нечто жестокое и незащитное. Он знал, что это значит «всего лишь» [Набоков, 1997: 8]

2.1.1 Полет Мнемозины

SpeakMemory, переработанное издание автобиографии Набокова, содержит две карты-схемы набоковских земель в районе Санкт-Петербурга. Карты украшают внутренние обложки, и обе они обращены на противоположных клапанах эскизами мнемозины бабочки *parnassius*. Для Набокова искусство и память о прошлом капсулы всегда были такими же непрерывными и неразрывными, как и здесь, пойманные в имени бабочки. В *Speak Memory* он признается, что

Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison. In -probing my childhood (which is the next best thing to probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the interval between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold... All this is as it should be according to the theory of re-capitulation; the beginning of reflective consciousness in the brain of our remotest ancestors must surely have coincided with the dawning of the sense of time.

Таким образом, время существует только в личном рефлексивном сознании и подвержено любой прихоти этого сознания. Такая гибкость во времени неизбежно необходима, если кто-то хочет писать, как это всегда делал Набоков, о слабой видимости «реальности» - слово, которое он настаивает, всегда должно быть заключено в кавычки. Эндрю Филд указывает на подходящую иллюстрацию этого в «Thegift» Набокова. Комментируя главного героя. Полепишет:

Another clue to the loosened reality of the scene is the brief swim Fyodor takes in which time is both magnified and mocked: 'He swam for a long time, half an hour, five hours, twenty-four, a week, another. Finally, on the twenty-eighth of June around three p.m. he came out on the other shore.

Прошлое также является деликатным убежищем, которое остается для Набокова идиллически приостановленным. Поскольку он не может и не хочет возвращаться в Россию, образ прошлого не подвержен вероятным изменениям. Его описание этого чувства прошлого слишком драгоценно:

A sense of security of well-being, of summer warmth pervades my memory. That robust reality makes a ghost of the present. The mirror brims with brightness; a bumblebee has entered the room and humps against the ceiling. Everything is as it should be nothing will ever change, nobody will ever die.

В этом признании ностальгии нет ничего исключительного, тем не менее, акцент на живую близость вспоминаемого прошлого получит значительную проработку на Аде. И то, что эти яркие воспоминания можно продуктивно отбирать, также ясно сказано:

- 5) *"I witness with pleasure the supreme achievement of memory, which is the masterly use it makes of innate harmonies when gathering to its fold the suspended and wandering tonalities of the past."*

Рефлексивное сознание, играющее в безграничном поле памяти, освобождается от негибкого приоритета преемственности, и поэтому Набоков может заключить в SpeakMemory, что 8) *«...I donotbelieveintime. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to super-impose one part of the pattern upon another. Letvisitorstrip»*

Ранний и забавный набег на игры со временем появляется в рассказе 1944 года *TimeandEbb*. История вряд ли запоминается, но интригует тем, что оставляет необъяснимым (неизменно характерная черта только лучшей научной фантастики). История состоит из причудливых воспоминаний будущего рассказчика о середине двадцатого века до *«thetaggeringdiscoveriesoftheseventies»*, которые, по-видимому, сделали самолеты устаревшими. Одна загадочная часть истории касается электричества и позже отражена в Аде. Мемуаристиз *«Time and Ebb»* утверждает, что

Our denominations of time would have seemed to them 'telephone' numbers, They – played with eleotvicity in various ways without having the slightest notion of what it really was -and no wonder the chance revelation of its true nature came as a most hideous surprise...

Телефоны и электричество отсутствуют в Антитерре Ады, удобство, которое предотвращает резкий звон и яркий свет в пасторальном стиле Толстого, Чехова и Шатобриана в парке Ардис. Надуманное объяснение этого удобства является частью космогонии Антитерры и будет рассмотрено позже. Достаточно отметить, что в приведенной выше цитате подразумевается, что время по существу податливо и склонно к неверному истолкованию.

Также в этом раннем рассказе появляется семя для идеи психологической географии - другого авторского удобства, характерного

для Антитерры, и настойчивого напоминания о победе времени над пространством. Мемуарист «Time and Ebb» пишет, что

«...the personality of the very old man I am may seem divided, like those little European towns one half of which is in France and the other in Russia».

А рассказчик «Посещения музея» подчеркивает незначительность пространства, посещая европейский музей и выходя через черный ход, выходящий на русскую улицу. Пространственные отношения не заботят поэта, как лаконично отмечает на грамматический друг Набоков в «Speak Memory»:

"Vivian Bloodmark a philosophical friend of mine, in later years, used to say that while the scientists sees everything in one point of space, the poet feels everything that happens in one point of time."

В романе Набокова 1947 года «Invitation of a Beheading» главный герой-философ Адам Круг возражает против неверного понимания времени в пространственных терминах, что является решающей придиркой для аргументации в Аде. Круг размышляет, что

Certain mind pictures have become so adulterated by the concept of 'time' that we have come to believe in the actual existence of a permanently moving bright fissure (the point of perception) between our retrospective eternity which we cannot recall and the prospective one which we cannot know.

Концептуальные проблемы, возникающие из-за неизбежного сопоставления пространства-времени, похоже, не являются предметом настоящей заботы Набокова. Снова и снова его преимущество сводится к тому, что поэт чувствует одну точку времени. Он использует изображение спирали, чтобы проиллюстрировать предлагаемое освобождение от этой проблема затрагивает метафизическую ноту в процессе - хотя и не без уточняющего кивка на бездну круговорота и бесконечного регресса. Отрывок из Speak Memory:

... for every dimension presupposes a medium within which it can act, and if, in the spiral unwinding of things, space warps into something akin to time, and time, in its turn, warps into something akin to thought, then, surely, another dimension follows - a special space maybe, not the old one, we trusty unless spirals become vicious circles again.

Это «anotherdimension», которое предстоит разработать - или отвергнуть.

Рассказ «Lance» - это еще один толчок к научной фантастике с двумя оговорками. Во-первых, рассказчик заявляет о своем отвращении к научной фантастике, а во-вторых, рассказ написан с оглядкой на прошлое, а не на будущее. Lance (Lancelot) - космический путешественник, чье путешествие рассматривается в терминах романа о короле Артуре и образах «PassPerilous». Рассказчик обосновывает такой подход скорее провокацией, чем объяснением.

Now if one is perfectly honest with oneself, there is nothing extraordinary in the tendency to give to the manners and clothes of a distant day (which happens to be placed in the future) an old-fashioned tinge, a badly pressed, badly groomed^ dusty something, since the terms 'out of date', 'not of our age' and so on are in the long run the only ones in which we are able to imagine and express a strangeness no amount of research can foresee. The future is but the obsolete in reverse.

Игра Лэнса в космосе рассматривается его терпеливыми родителями в образах альпийского восхождения, демонстрируя, как образы памяти контролируют наше понимание уникального настоящего опыта; эти воспоминания могут даже пережить это переживание, как предполагает рассказчик истории Лэнса:

Mnemosyne is the heroine of most of Nabokov 's work, and time, the quest and remembrance of time past, is one of the main themes of Lolita. As Nabokov-Humbert recreates and re-evokes time in his memoir the reader should observe and consider the role of cyclicity in the hero's life, the way certain basic elements are repeated, in different forms throughout his life. And there are moments of shock for Humbert when in a blinding flash he becomes aware of these uncannily recurring actions, characters^ and events. The feeling of déjà vu overwhelms him.

Подобно Ван Вину в «Аде», Гумберт Гумберт поглощен навязчивой страстной любовью, любовью, которая создает полный гобелен его памяти. Гумберт Гумберт косвенно ссылается на эту тему, комментируя свое эссе «Mimir and Memory»:

...I suggested among other things that seemed original and important to that splendid, review's benevolent readers, a theory of perceptual time based on the circulation of the blood and conceptually depending (to fill up this nutshell) on the mind's being conscious not only of matter but also of its own self, thus creating a continuous spanning of two points (the storable future and the stored past).

Это очевидная чушь, но мало чем отличается от предположений, которые Ван Вин исследует и отклоняет. Более важным является признание ГумбертаГумберта, которое перекликается с собственным высказыванием Набокова в «Speak Memory», что *«it will be marked that I substitute time terms for spatial ones»*

Пнин также предлагает некоторые подтверждения настойчивой озабоченности Набокова временем. В своих рассуждениях об Анне Карениной Пнин отмечает, *«that there is a significant difference between Lyovin's spiritual time and Vronski's physical one»*. И он продолжает демонстрировать, почему роман является *«best example of relativity in literature that is known to me»*. Примечательно, что первое предложение Ады - реконструкция первой строки Анны Карениной. Опять же, в Пнине случайный разговор значительно затрагивает неназванного автора.

«But don't you think...that what he is trying to do...practically in all his novels...is to express the fantastic recurrence of certain situations?»

Защита, в которой Набоков сочетает повторяющиеся паттерны с шахматными образами, чтобы привести героя к матовому самоубийству. Повторение имеет решающее значение для структуры Ады и дополнительно важно, если рассматривать его как постоянное вливание настоящего в образы прошлого.

Если следовать за Мэри Маккарти, окажется, что почти все возможные литературные темы и ссылки можно найти в «Бледном огне», но наиболее подробное обсуждение времени связано с мыслями Шейда о смерти. Он пишет:

«*For we die every day; oblivion thrives/ Not on dry thighbones but on blood-ripe lives*». Из этого обязательно следует, что мы также должны перерождаться каждый день; отсюда мы снова сталкиваемся с еще одним молчаливым отрицанием будущего как концептуальной реальности. Этот момент будет иметь большое значение в аргументации Ады. Комментарии мисс Маккарти о географии стихотворения вдвойне интересны теперь, когда появились Терра и Антитерра:

- б) *"Pale Fire", a reflective poem, is also a prism of reflections. Zembla, the land of seeming, now governed by the Extremists, is the antipodes of Appalachia, in real homespun democratic America, but it is also the semblable, the twin, as seen in a distorting glass. Semblanae becomes resemblance.*

Винтервью 1956 года Альфреду Appelю Набоков добровольно заявил, что его Текстур времени была «only the central rose-web of a much ampler and richer novel, entitled Ada, about passionate, hopeless, rapturous sunset love, with swallows darting beyond the stained window and that radiant shiver...» Он также добровольно заявил, что воображение полностью зависит от колодца памяти, который объединяется с более поздними воспоминаниями и изобретениями, чтобы отрицать время:

I would say that imagination is a form of memory. Down, Plato, down, good dog. An image depends on the power of association, and association is supplied and prompted by memory. When we speak of a vivid individual recollection we are paying a compliment not to our capacity of retention but to Mnemosyne's mysterious foresight in having stored up this or that element which creative imagination may use when combining it with later recollections and inventions. In this sense, both memory and imagination are a negation of time.

Приведенные выше цитаты свидетельствуют о художественной заботе о времени, которую Набоков довольно последовательно поддерживал. Он исследовал время и как текст, и как текстуру.

Таким образом, Набоков установил следующие преимущества в своевременной работе до Ады;

1. Осознание времени полностью ограничено личным рефлексивным сознанием.
2. Воспоминания Набокова точны, ярки, драгоценны и отрицают какую-либо необходимую приверженность строгой хронологии.
3. Для поэта пространство - должник времени.
4. Будущее - это лишь убогая система взглядов.
5. Прошлое наполняет время настоящим в форме повторения.
6. Память кристаллизуется в эмоциональных обстоятельствах: Лолита - проводник памяти ГумбертаГумберта.
7. В творческий момент память и воображение отрицают время.

Л.Ли оказался проницательным и пророческим критиком Набокова, задолго до появления Ады Ли отмечал сосредоточенность Набокова на времени:

It is timelessness that he is praising the purpose, the structure and the texture of his novels are searches for timelessness, not just for time past, but for all time now. Timelessnessisunity.

Безвременье - очень туманная идея. Чтобы приблизиться к нему, нужно, как это сделал Набоков, сначала исследовать различные способы существования времени.

2.1.2 Синкопированные часы

Погружение Набокова в литературу времени отражено в многочисленных литературных и философских ссылках в Аде, которые имеют отношение к развивающейся теории времени Ван Вина. Краткое рассмотрение соответствующих пунктов этих ссылок должно дать понимание, которое часто предполагает Ада.

В «*StudiesinHumanTime*» Жоржа Пуле во французском романтизме обнаруживается напряжение, которое, по-видимому, влияет и проясняет настройку настроений Набокова. Желаемая попытка сохранить

экстатический момент - постоянный романтический симптом; в Шатобриане, фаворите Набокова и постоянном читателе страниц Ады, сделана попытка рассмотреть отдельный момент как стратифицированный, момент, переполненный воспоминаниями о разном прошлом. Обсуждение романтиков Пуле представляет собой убедительный источник космогонии Ады. Прецедентов, пусть и не полномасштабных, много. Прежде всего, передача света через межзвездное пространство завершила романтиков в сохранении образов прошлого; во-вторых, эксперимент Месмера с гипнозом предал гласности бессознательное, которое романтики стремились рассматривать как возможную основу коммуникации, связывающую все уголки вселенной, тем самым обеспечивая связь, пусть даже косвенную, с прошлым. Гюго и Ренан были заинтригованы такими рассуждениями, и в книге «LeCousinPons» Бальзак описывает то, что звучит как наиболее полное продолжение этого мнения:

Just as bodies actually project themselves through the atmosphere and leave extant there the spectrum caught by the daguerreotype which arrests -it -in -its flight, so ideas, creations that are real and active imprint themselves upon what must be called the atmosphere of the spiritual world, produce effects upon it, live there spectrally...and consequently certain creatures endowed with rare faculties can perceive perfectly these forms or signs of ideas.

Следующее признание Набокова является еще одним доказательством этой разновидности романтизма:

I do think that in my case it is true that the entire hook, before it is written, seems to be ready ideally in some other other, now transparent, now dimming, dimension, and my job is to take down as much of it as I can make out and as precisely as I am humanly able to.

Эти особые романтические пристрастия в сочетании с современной физикой антиматерии помогают объяснить предпосылку Антитерры Ады и подчеркивают очень романтическую атмосферу романа (не углубляясь в байронические параллели, еще одно возможное связанное исследование).

Допуская эти два мира, следующий вопрос заключается в том, какой мир является «реальным». Утверждение о том, что реальность может быть сном так же, как сны могут быть реальностью, является абсолютным романтизмом, который можно приписать структуре Ады. Мэтью Ходгарт в одном из наиболее проницательных обзоров Ады указывает, что должны существовать и «феноменальный», и «реальный» мир в платоническом смысле, но Набокову нравится избегать выбора между ними. Является ли Антитерра миром грез, выдуманной фантазией, которую мы все разделяем, или, наоборот, этот мир искусства - сила грез, воплощающая Терру? Теоретический вопрос остается неуловимым, но с точки зрения писательского мастерства может показаться, что, как и яркое воспоминание Набокова в *SpeakMemory*, Антитерра - это осязаемый образ вспоминаемой Терры, следовательно, ничто не умерло во Времени, следовательно, память и воображение победили Время.

Основополагающим философом времени, конечно же, является Бергсон, и его идеи значительно влияют на Аду. Наиболее важным является его утверждение, что настоящий момент - это сцена создания времени, что это единственный смысл, в котором «будущее» может иметь значение. Таким образом устраняется детерминизм и устанавливается свобода воли. Ван Вин полностью согласен с этим и в основном интересуется осязаемым настоящим - «новизной», которую мы осознаем как задержанную, но еще не прошедшую - концепцию, очень похожую на длительность Бергсона, определенную в книге «*TimeandFreeWill*»:

"Pure duration is the form which the succession of our conscious state assumes when pipe ego lets itself live, when it refrains from separating its present states from its former states."

Эстетическая близость Набокова и Пруста поражает даже самого случайного читателя, и Набоков, конечно, не скрывает этого факта; Пруст упоминается в книгах «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита» и «Бледный огонь», и он постоянно путешествует по Аде и обратно.

Комментарии Пуле о Прусте превосходно иллюстрируют эту близость, поскольку его замечания в равной степени применимы и к Аде;

The Proustain world is a world anachronistic in itself without a home, wandering in duration as well as extent, a world to which the mind must precisely assign a certain place in duration and space, by imposing its own attitude upon it[^] by realizing oneself in the face of it.

Термин «imposing» может дать неправильное представление о процессе, поскольку Пруст не интересовался произвольной памятью, настаивая на том, что никто не может контролировать воскрешение какого-либо значимого прошлого впечатления.

Ссылки в Аде на Хорхе Луиса Борхеса и Дж. У. Данна могут быть связаны, если обнаружится, что Борхес является пристальным читателем и комментатором Данна. К счастью, Данн является выдающейся фигурой и не заставляет нас спешить к еще одному источнику. Давайте сначала рассмотрим этого английского философа.

Основная работа Данна - «An Experiment With Time». В конце своей жизни он написал обобщенное изложение своих теорий под названием «Nothing Dies», опубликованное посмертно. Его исследования возникли из его довольно тревожных переживаний с предсказательными сновидениями и его успеха в записи предсказательных снов других, что привело к подозрению в существовании ранее существовавшего будущего. По словам Данна, прошлое и будущее, сливающиеся в наших снах, составляют вечность. Эта концепция сопряжена с определенными трудностями, на которые сразу указывает Борхес. Если будущее уже существует и мы должны двигаться к нему, мы поместили время в пространство, а пространство пребывает во втором времени и так далее, к бесконечному регрессу, которого Данн так надеялся избежать. Данн виновен в практике, которую осуждает Бергсон, - в понимании времени как четвертого измерения пространства. Конечно, постулирование предсуществующего

будущего подразумевает детерминизм, раскрывающий метафизические склонности Данна и противоречащий обоснованию Бергсоном свободы воли и непрерывного творчества. Несмотря на эти возражения и разочарования, связанные с попытками следовать схематическому обоснованию его теории Данном, тревожные свидетельства предчувствующих сновидений (на самом деле все опыты ясновидения) продолжают утверждаться, так что даже скептически настроенный Борхес остается в плену.

В некоторой степени Вин также следует за Данном, который, однако, лишь вскользь упоминается в Аде. В романе фигурируют предупреждающие сны, и их трудно объяснить в контексте. На борту корабля. Сон Вана о водном павлине является предвестником утопления Люсетты, а кошмар, предваряющий смерть Марины (стр. 451), позже Ван назвал «premonitory» (стр. 583). Другой пример связан со свадьбой Ады, описанной здесь Люсетт

7) *Oh, you must,' she rejoined, 'hotyabipotomu (if only because) one of her shafer's (bachelors who take turns holding the wedding crown over the bride's head) looked momentarily, in impassive profile and impertinent attitude (he kept raising the heavy metallic venets too high, too athletically high as if trying on purpose to keep it as far as possible from her head), exactly like you, like a pale, ill-shaven twin, delegated by you from wherever you were,' At a place nicely called Agony, in Terra del Fuego. He felt an uncanny tingle as he recalled that when he received there the invitation to the wedding (airmailed by the groom's sinister sister) he was haunted for several nights by dream after dream, growing fainter each time (much as her movie he was to pursue from flick-house to flick-house at a later stage of his life) of his holding that crown over her. (p. 480f).*

Утопление Люсетт описывается в терминах бесконечного регресса и сложного воспоминания - ее смерть и снова жизнь в целом - что полностью похоже на Данна:

- 8) *As she began losing track of herself, she thought it proper to inform a series of receding Lucettes — telling them to pass it on and on in a trick-crystal regression — that what death amounted to was only a more complete assortment of the infinite fractions of solitude.*

В отличие от Борхеса, Ван Вин не находит утешения в такой предполагаемой загробной жизни перепросмотра. Пословам Вана, «The transportation of all our remembered relationships into an Elysian life inevitably turns into a second-rate continuation of our marvelous mortality». (стр.586).

Первое появление Борхеса в Аде довольно нелепо. («Sirine» в отрывке должен быть призван вызвать «Sirin» - emigrenomdeplume Набокова):

- 9) *Herr Mispel, who liked to air his authors, discerned in Letters from Terra the influence of Osberg (Spanish writer of pretentious fairy tales and mystico-allegoric anecdotes, highly esteemed by short-shift thesialists) as well as that of an obscene ancient Arab, expounder of anagrammatic dreams, Ben Sirine... (p. 344).*

Однако Борхес и Набоков удивительно похожи по тематике и литературным предпочтениям. Безусловно, для комментаторов было бы утомительно найти для работы Набокова какие-либо более подходящие категории, чем те, которые были определены Борхесом как «the basic devices of all fantastic literature: the work within the work, the contamination of reality by dream, the voyage in time, and the double". Филд и другие подробно проанализировали Мотив Доппельгангера Набокова; в Аде «thedouble» тема обязательно следует, как и у французских романтиков, из экстраполяции времени. Изменения в зеркальном отображении Антитерры Терры позволили избежать проникновения хрипящего телефона в Ардис-парк и с комфортом утвердить русскую аристократию в Северной Америке. Теория, которая поддерживает эти изменения, возможно, восходит к рассказу Борхеса «TheGardenofForkingPaths». Следующий отрывок из этой истории, похоже, применим к архитектору вселенной Ады:

- 10) *he believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel lines. This network of times which approached one another, forked, broke off, or were unaware of one another for centuries, embraces all possibilities of time. We do not exist in the majority of these times; in some you exists and not I, in others I3 and not you; in others both of us...*

В Аде есть три различных ссылки на эту концепцию. Первый связан смыслами Вана об отключении Кима: «There are other possible forkings and continuations that occur to the dream-mind, but these will do». [446]. Второй касается небрежно короткого замечания туристу в холле отеля:

- 11) *His reply was inept, and the whole episode had a faint paramnesic tang — and next instant Van was shot dead from behind (such things happen, some tourists are very unbalanced) and stepped into his next phase of existence. (p. 510)*

Время разворачивается и переделывается в удрученных образах Вана о том, как все могло бы быть, если бы Ада не вернулась к больному Андрею.

Таким образом, кажется несомненным, что влияние Борхеса действует, и это дополнительно подтверждается в эссе Борхеса «A New Refutation of Time». Основной аргумент эссе восходит к идеализму Беркли, Юма и Шопенгауэра, но все уточнения принадлежат Борхесу. Он соглашается с отрицанием материи и духа идеалистами и таким же образом переходит к отрицанию времени. Он сначала отрицает существование абсолютного времени, в котором все вещи связаны цепочкой, тем самым отрицая как последовательное, так и современное. Каждый момент времени действительно существует, но сочетание этих моментов является воображаемым. Однако это не совсем удовлетворительно, потому что мы продолжаем осознавать преемственность как нечто иное, чем простое заблуждение, поэтому Борхес проводит тонкое различие между чувственным опытом и интеллектуальным опытом. Он пишет, что «time, which is easily refutable in sense experience, is not so in the intellectual, from whose essence the concept of succession seems inseparable». Перед лицом этого противоречия Борхес заключает противоречивым языком мистицизма:

Time is the substance I am made of. Time is a river that carries me away, but I am the river; it is a tiger that mangles me, but I am the tiger; it is a fire that consumes me, but I am the fire. The world, alas, is real; I, alas, am Borges.

Приведенные выше краткие выводы включены сюда, потому что они касаются теории времени, разработанной на Аде, и потому, что каждый теоретик упоминается в романе Набокова. Отслеживание влияний на Набокова может быть полезным; он не может быть точным или исчерпывающим. В целом, кажется безопасным приписать:

1. Космогония Ады имеет некоторых вероятных предков во французской романтической литературе.
2. *durée* Бергсона - это логическая основа, на которой в Аде разрабатывается теория времени.
3. Чувствительность Пруста к прошлому во многом сродни Ван Вину.
4. Мысль Дж. У. Данна, кажется, подтверждает необъяснимую тайну, внелогический остаток Текстуры Времени.
5. Редукция Борхесом концепции времени к субъективному, касательному «now» почти идентична сути теории Ван Вина в Аде.

2.1.3 Время и Эрос

В начале Ады молодой Ван Вин:

12) *tackling, in still vague and idle fashion, the science that was to obsess his mature years — problems of space and time, space versus time, time-twisted space, space as time, time as space — and space breaking away from time, in the final tragic triumph of human cogitation: I am because I die. (p. 153).*

Апозже, в начале эссе о времени (часть 4 Ады), Ван пишет: «The unwillingness to acknowledge the future is simply an unwillingness to die». (стр. 535). Страх Вана или, точнее, его отвращение к смертности отражает его крайнюю чувственность, чувственность, подробно описанную в его сексуальных приключениях. Хотя контроль Вана лучше, чем у Демона (чьи девушки становятся все моложе), до семидесятилетнего возраста

сексуальная энергия практически не снижается. «Rakes never reform. They burn, sputter a few last green sparks, and go out», - пишет distinguished Ван. (стр. 577).

Таким образом, преувеличенная чувственность является признаком конституции нашего философа и является источником объяснения его внелогических предрассудков. Совершенно очевидно, что Ван ориентируется на время, потому что он пишет: «I delight sensually in time, in the fall of its folds, in the very impalpability of its grayish gauze, in the coolness of its continuum». (стр. 537). Такая привязанность порождает довольно отчаянную диалектику; например, необходимо принять «organic decline natural to all things, but this can be without an acceptance of future time» (стр. 535), по-видимому, потому, что можно наблюдать этот упадок только в настоящем. Далее он утверждает, что мы можем говорить о будущем человека, исходя из наших нынешних представлений о нем, но по мере развития *homosapien* меняется и его ориентация на концепцию *homosapien*. Следовательно, мы не можем ни с какой уверенностью признать доказательства статичными (это, кажется, отражение «creative evolution» Бергсона). Тем не менее, соображения человечества на самом деле не являются решающими, поскольку, если основанием Вана является чувственность, его первая посылка - солипсизм: хрональное прошлое подтверждается только нынешним осознанием этого. Жизнь начинается с первого воспоминания. И это идеалистическое предубеждение делает его все более изолированным. Ван пишет:

13) *I can listen to Time only between stresses, for a brief concave moment warily and worriedly, with the growing realization that I am listening not to Time itself but to the blood current coursing through my brain, and thence through the veins of the neck heartward, back to the seat of private throes which have no relation to Time. (p. 538).*

Это напоминает мистическую формулировку Борхеса своего чувства времени, а также изречение Шопенгауэра в «Мир как воля и идея» о том, что человек знает не солнце и землю, а только глаз, который видит солнце, руку, которая чувствует землю. Ван цитирует Набокова Джона Шейда: «Space is a swarming in the eyes, and Time a singing in the ears» (с. 542), еще раз подчеркивая томление. Единственный выход из этого растущего солипсизма, как мы увидим, предлагает Ада.

Заявленная цель «Текстуры времени» состоит в том, чтобы прийти к очищенному понятию времени, чтобы сосредоточиться не на промежутке времени, а на сути. «I wish to caress Time», - пишет сенсуалист Ван (стр. 536). Подобное приближение ко времени, несомненно, напоминает Аду, поскольку она является средоточием его памяти: она является мотивирующим воплощением его знания о времени в прошлом и настоящем. «I wish to do something about it; to indulge in a simulacrum of possession...» (стр. 537). И снова ссылка на одержимость несет в себе привкус чувственного отчаяния: «I am also aware that Time is a fluid medium for the culture of metaphors» (стр. 537). Ясно, что трудно говорить о времени, которое окутывает нас, как цирковой шатер, без ссылки на метафору, к некоему воплощению осознания времени - отсюда и роман, который представляет собой историю любви Вана и Ады. Эта связь между принципом и демонстрацией прямо указывается позже в эссе:

14) *My aim was to compose a kind of novella in the form of a treatise on the Texture of Time, an investigation of its veily substance, with illustrative metaphors gradually increasing, very gradually building up a logical love story, going from past to present, blossoming as a concrete story, and just as gradually reversing analogies and disintegrating again into bland abstraction. (p. 562).*

Но повести нет, а эту функцию выполняет вся летопись. Таким образом, эссе является водоразделом к мягкой абстракции, но никогда не бывает таким мягким или абстрактным, как указывает это намерение,

поскольку его отрыв от истории любви никогда не может быть полностью реализован. Дальнейшее критическое рассмотрение основного содержания эссе должно прояснить это. Свидетельствует о втором пункте Вана: он будет любить время до ясности, и далее его утверждение, что время - это ритм (он уже вынужден начать культивировать метафоры). Время между ритмическими щелчками - это не измерение, а обитель времени, там, в интервале, яма, но он должен остановиться, потому что пространство испортило попытки. Он решает пойти другим путем:

15) The direction of Time, the ardis of Time, one-way Time, here is something that looks useful to me one moment, but dwindles the next to the level of an illusion obscurely related to the mysteries of growth and gravitation. The irreversibility of Time (which is not heading anywhere in the first place) is a very parochial affair: had our organs and orgitrons not been asymmetrical, our view of Time might have been amphitheatric and altogether grand, like ragged night and jagged mountains around a small, twinkling, satisfied hamlet. (p. 538).

Отношение концепции направления времени к сущности времени столь же абсурдно, как отношение письма слева направо к направлению мысли, соглашается Ван. Конечно, наше осознание времени реализуется в мгновениях внимания, и нет причин воспринимать эти моменты в линейной зависимости, однако кажется бесполезным размышлять о том, каким бы был наш взгляд на время, если бы наши органы не были асимметричными. Эту проблему достаточно сложно сформулировать эмпирически, не вводя гипотетических предложений. Поскольку наш когнитивный аппарат устроен, мы не можем не наблюдать преимущества; Ван, однако, продолжает искать сущностное значение времени, свободное от антропоморфизма. Если время лишено направления, оно также лишено движения, оно лишено «content, context, and running commentary». (стр. 539). Фактически, у вас есть время принять любой контент, контекст или комментарий. И далее,

16) The idea that Time 'flows' as naturally as an apple thuds down on a garden table implies that it flows in and through something else and if we take that

'something' to be Space then we have only a metaphor flowing along a yardstick (p. 542).

Пространство осязаемо, а время неосяземо; одно невозможно объяснить другим. «Space is a swarming in the eyes, and Time a singing in the ears» (стр. 542). Например, скопившееся визуальное богатство Ады, несмотря на искажения осязаемого пространства, можно просеять и выбрать, сжать и собрать в любой краткой форме, напевая для наших ушей.

17) *«I cannot imagine Space without Time, but I can very well imagine Time without Space" continues Van, in only an apparent profundity», - продолжает Ван, лишь скажущейся глубиной. (p. 543).*

Затем он настаивает на отрицании теории относительности, поскольку время, как он утверждает, «... is the most rational element of life». (стр. 543). Его нельзя подчинить тирании скорости. Это понятие вполне понятно, поскольку он ранее отрицал, что движение является атрибутом времени, и, кроме того, в данном случае речь идет о преобразовании энергии, а не времени. Этот раздел эссе полезен для того, чтобы разобраться в большем количестве глупостей в теориях времени, которые появились в романе к этому моменту.

Следующая аксиома отражает Данна, и Борхеса: «Perceived events can be regarded as simultaneous when they belong to the same span of attention..» (стр. 543). Примером воспринимаемого события могут быть игры Ады в тенях и светах на солнечном свете. утро, или, в солнечное утро, воспоминание об этих восхитительных играх; в любом случае переживание игр воспроизводится одновременно с солнечным утром. Таким образом, память совершенно пластична.

Свободная организация аргументов Вана очевидна в следующем заявлении, которое, хотя и является точным и важным, но повторяется: «The 'passage of time' is merely a figment of the mind with no objective counterpart, but with easy spatial analogies». (стр. 544). «Spatial analogies» кажутся признанием

той самой относительности, которую он отвергает; они также не сильно отличаются от «the culture of metaphor». Но независимо от того, какую критику мы должны подвергнуть организации эссе, легко согласиться с тем, что сущность значения времени не находится в иллюзии его прохождения.

Пример реконструированного города Зембре имеет тенденцию усиливать мысль о том, что прошлое столь же ощутимо, как и настоящее, и укрепляет утверждение о том, что одновременное осознание сводит на нет пространство.

Следующий пункт Вана показывает, что последовательность является важным аспектом времени только тогда, когда внимание ясное и непосредственное. Пример использованных бритвенных лезвий наиболее подходит для наблюдения, что «Our perception of the Past is not marked by the link of succession to as strong a degree as is the perception of the Present...» (стр. 547). Внимание, трезвое или застывшее, имеет решающее значение для нашей восприимчивости к восприятию времени. Часто из-за нашего невнимания или другого внимания может потребоваться сжатое воспоминание о любом событии, например, когда мы заправляем иглу, когда звонит колокольчик башни с часами, мы можем не «слышать» первые два удара, но после регистрации ощущения сигнала при третьем гудке мы вспоминаем «вздыбление» первых двух. Здесь прошлое ускользает в настоящее, но не менее истинное прошлое. Поэтому - как будто это нужно еще раз подчеркнуть - Ван вновь заявляет о неподвижности восприятия времени.

Следующий пункт знакомит с идеей Вана о «Nowness», которая, хотя и не является оригинальной, находится в центре первоначального акцента эссе. Ван пишет:

18) Thus, in a quite literal sense, we may say that conscious human life lasts always only one moment, for at any moment of deliberate attention to our own flow of consciousness we cannot know if that moment will be followed by another (p. 550).

Nowness обладает потенциалом вечности, следовательно, эмпирическим триумфом над временем, если реализуется невероятное: «To be eternal the Present must depend on the conscious spanning of an infinite expansure». (стр.551). Эта концепция принадлежит не совсем недавно Набокову, как показывают комментарий Пейджа Стегнера и цитата из SpeakMemory:

19)The fleeting moment, the fragmented and unregenerate world of the impressionist, becomes for Nabokov a world -in which all phenomena are thematically linked in a spiral relation to time, and which he attempts to represent by extending the 'arms of consciousness' as far as possible to encompass a single point in time.

...a car (New York license plate) passes along the road, a child bangs the screen door of a neighboring porch, an old man yawns in a misty Turkestan orchard, a granule of cindergray sand is rolled by the wind on Venus, a Doctor Jacques Hirsch in Grenoble puts on his reading glasses^ and trillions of other such trifles occur - all forming an instantaneous and transparent organism of events, of which the poet (sitting in a lawn chair, at Ithaca, N.I.) is the nucleus.

Конечно, с точки зрения самой Ады, в уме Аквы охватывалась бесконечная протяженность световых лет до Терры, и Ван стремился разглядеть суть этого феномена у своих пациентов. Но на данный момент предположения в эссе приостановлены, пока ожидается прибытие Ады, резко приостановлено, поскольку ее телефонный звонок Вану превращает представление новизны в осознание, почти сродни прозрению:

20)That telephone voice, by resurrecting the past and linking it up with the present, with the darkening slate-blue mountains beyond the lake, with the spangles of the sun wake dancing through the poplar, formed the centerpiece in his deepest perception of tangible time, the glittering 'now' that was the only reality of Time's texture. (p. 556).

Каждая реализация воплощения Ады их любви - воплощение чистого времени. Это, несомненно, косвенно и прямо подтверждается в начале

романа. Ада воплощает время Вина, когда она носит часы Вана в сцене, богатой каламбурами на тему «forget»:

21)... *Van, in turned-up dungarees, who was searching for his wristwatch that he thought he had dropped among the forget-me-nots (but which Ada, he forgot, was wearing).* (p. 143).

Кроме того, мы видим, что Ада с гордостью заявляет о своей роли в успехе «Текстуры времени»:

22)*That work, she said, always reminded her, in some odd, delicate way, of the sun-and-shade games she used to play as a child in the secluded avenues of Ardis Park. She said she had been somehow responsible for the metamorphoses of the lovely larvae that had woven the silk of 'Veen's Time'...* (p. 579).

Ван ссылается на это воспоминание, когда, ссылаясь на прошлое в эссе, он комментирует, что «... we can indulge in an easier game with the light and shade of its avenues». (стр. 547). Воспоминания Ады возвращают нас в восьмую главу, где она застенчиво переносит эротическое напряжение с солнечных проспектов на влажный лаварий. Первая игра с кубками света любопытно похожа на имитацию песочных часов, создание и усвоение образа времени. Если ветерок затмевает пятнышко, время разворачивается. Объяснение второй игры остается неполным, но похоже на танец солнечных часов:

23)"... *You outline my shadow behind me on the sand. I move. You outline it again. Then you mark out the next boundary (handing him the stick). If I now move back — 'You know,' said Van, throwing the stick away, 'personally I think these are the most boring and stupid games anybody has ever invented, anywhere, any time, a.m. or p.m.'* (p. 52).

Прекрасные личинки закрывают главу, поскольку Ада демонстрирует, как их спаривать: «male in your left hand; female in your right, or vice versa, with the tips of their abdomens touching, but they must be quite fresh and soaked in their favorite violet's reek». смрад ". (стр.57). И снова в эссе Вана есть намек на этот образ: «Has there ever been a 'primitive'»

form of Time in which, say, the Past was not clearly differentiated from the Present, so that past shadows and shapes showed through the still soft, long, larval 'now'? »(стр. 539). Ощутимая «nowness», к которой так триумфально достигает Ван, - сущность, стремящаяся охватить бесконечное пространство, - несомненно, должна быть тесно связана, если не синонимична, с высшей реальностью, которую Ван переживает через Аду, и к которой он признается в главе 35, части I:

24) *What, then, was it that raised the animal act to a level higher than even that of the most exact arts or the wildest flights of pure science? It would not be sufficient to say that in his love-making with Ada he discovered the pang, the ogon' the agony of supreme 'reality.' Reality, better say, lost the quotes it wore like claws — in a world where independent and original minds must cling to things or pull things apart in order to ward off madness or death (which is the master madness). For one spasm or two, he was safe. The new naked reality needed no tentacle or anchor; it lasted a moment, but could be repeated as often as he and she were physically able to make love. The color and fire of that instant reality depended solely on Ada's identity as perceived by him (p. 219).*

Любя Аду, он бросает вызов смерти и на короткое время обретает свободу от щупалец и якорей времени. Имея это в виду, давайте рассмотрим сцену на Мон-Руэ, сцену сразу после их сексуального воссоединения, и рассмотрим, как описание влияет на эссе по времени, которое оно завершает:

25) When, 'a little later,' Van, kneeling and clearing his throat, was kissing her dear cold hands, gratefully, gratefully, in full defiance of death, with bad fate routed and her dreamy afterglow bending over him, she asked... (p. 562).

Старое клише и эвфемизм «a little later» является здесь своевременным каламбуром, окончательным комментарием к «duration». И смерти снова бросили вызов, потому что совокупление - как и на протяжении всей истории - это самое ясное переживание настоящего, экстатическое настоящее, наполненное благодатным прошлым, бесконечное расширение мгновения. Последовавшая беседа показывает, что Ада осознает

сексуальный смысл загадочного эссе, поскольку она подшучивает над наводящим на размышления отрывком из «Текстуры времени».

Ван, кажется, лукаво возражает, но также присоединился к пародии, поскольку на этот раз, когда мы рассматриваем его аннотацию к новелле, мы отмечаем ее совокупный ритм. Ада доводит весь спор до кульминации, отрицая знание абстрактного «времени», отрицая, что оно должно быть оценено. как Платоническая форма, а затем она прерывается словами: «It is like-». Время - это его сравнение; его сравнение - история любви, к которой мы возвращаемся, когда сексуальная энергия Ван прерывает ее предложение:

26) She confessed that on coming back in the middle of the night she had taken to her room from the hotel bookcase (the night porter, an avid reader, had the key) the British Encyclopedia volume, here it was, with this article on Space-time: "Space" (it says here, rather suggestively) "denotes the property, you are my property, in virtue of which, you are my virtue, rigid bodies can occupy different positions" Nice? Nice. 'Don't laugh, my Ada, at our philosophic prose,' remonstrated her lover. 'All that matters just now is that I have given new life to Time by cutting off Siamese Space and the false future. My aim was to compose a kind of novella in the form of a treatise on the Texture of Time, an investigation of its veily substance, with illustrative metaphors gradually increasing, very gradually building up a logical love story, going from past to present, blossoming as a concrete story, and just as gradually reversing analogies and disintegrating again into bland abstraction. 'I wonder,' said Ada, 'I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know the time, we can know a time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like (p. 562),

Если теория времени и любовная история связаны особенно неразрывным образом, предложенным здесь, то дальнейшее отражение этого единства должно быть очевидным в структуре романа, и это явно так.

2.1.4 Летопись и спираль

Повторение имеет решающее значение для описания Ваном «newness», поскольку повторяющееся событие связывает бесконечное расширение воедино, замыкая кругооборот. Ключи к разгадке этого мотива изложены в

начале летописи. Когда Ада направляет Вана первую экскурсию по Ардисхоллу, он видит подсвечники или, кажется, видит («A pair of candlesticks, mere phantoms of metal and tallow, stood, or seemed to stand, on the broad window ledge» [стр.41].), а двумя абзацами позже молодые люди приходят к следующему:

27) *A round looking-glass above it was ornamented with gilt gesso grapes; a satanic snake encircled the porcelain basin (twin of the one in the girls' washroom across the passage). An elbow chair with a high back and a bedside stool supporting a brass candlestick with a grease pan and handle (whose double he had seemed to have seen mirrored a moment ago — where?) completed the worst and main part of the humble equipment (p. 42).*

В другом случае Ван замечает гребешок из черепахового панциря в волосах Бланш [стр. 48] и в то же утро или пару утра спустя - мемуарист не совсем ясен - он снова замечает повторяющуюся тему:

28) *“As we all are at that age,” said Van and stooped to pick up a curved tortoiseshell comb — the kind that girls use to hold up their hair behind; he had seen one, exactly like that, quite recently, but when, in whose hair do? (p. 53).*

Конечно, второе лето Вана в Ардисе следует по образцу первого, но его повторение осознанно рассматривается только по возвращении спикника, когда Люсетта занимает Вана колени, как это делала Ада четыре года назад: «...but it was that other picnic which he now relived and it was Ada's soft haunches which he now held as if she were present in duplicate, in two different color prints» (с. 280). Итак, здесь повторение с некоторыми изменениями - микрокосм, казалось бы, для космогонии Терра-Антитерра. Последовательные встречи с Адой неизменно вызывают, в незначительных деталях, аспекты повторения; например, когда семейная собака, Дак, сбегает с туфель, вспоминаются его предыдущие проступки, и «Both children experienced a chill of déjà-vu (a twofold déjà-vu, in fact, when contemplated in artistic retrospect)» (стр.248). Этот

лейтмотив присутствует даже в самом начале романа, когда отвергнутый Дэн совершает идентичный маршрут, противодействующий Фоггу, неоднократно совершая кругосветное путешествие.

Рассмотрим также повторяемость в виде повторяющихся циклов в книге. Роман начинается с безумных и запутанных встреч Дэна и Демона, Аквы и Марины. Для безумной Аквы, возлюбленной, время выходит из строя, но ее безумие - это также ее уникальное видение - ад, который представляет собой тоску жизни во времени и попыток исследовать вечность. О ее самоубийстве сообщается в конце третьей главы, а в четвертой главе начинаются любовные приключения подростка Вана, которому предшествует такой комментарий о событиях, которые структурируют воспоминания:

29) *When, in the middle of the twentieth century, Van started to reconstruct his deepest past, he soon noticed that such details of his infancy as really mattered (for the special purpose the reconstruction pursued) could be best treated, could not seldom be only treated, when reappearing at various later stages of his boyhood and youth, as sudden juxtapositions that revived the part while vivifying the whole. This is why his first love has precedence here over his first bad hurt or bad dream. (p. 31),*

Возрождение любви, таким образом, конкретизирует хронологию, начиная с увлечения Вана дочерью г-жи Тапировой, «(a domestic item among those for sale)», который поместил настоящую розу среди искусственных. Поскольку этот инцидент намекает на акварель Ады, изображающую воображаемый, но возможный цветок, созданный из реальных прототипов, мы узнаем первые вновь появляющиеся детали, которые он помнит. После увлечения дочерью г-жи Тапировой молодой Ван с отвращением наблюдает за педерастией мальчиков-интернатов, а затем увлекается «a more natural though heartless divertissement» (с. 53). - светливая розовая шлюха, которую он делит со своими товарищами. Цикл пораженной любви, наблюдаемой развращенности и бессердечного дивертисмента

повторяется в первое лето в Ардисе, встреча с Кордулой и Адой и вступление в главе 28 к клубу VillaVenus.

Эта последовательность повторяется снова: второе лето с Адой, раскрытие ее любовников, бессердечный дивертисмент с Cordula и VillaVenus. И снова: воссоединение на Манхэттене, за которым последовала демоническая *debauch à trois* с Люсеттом, и после открытия Демоном безымянная вереница девушек Вана, кульминацией которой снова стала Кордула. Наконец, последний раз цикл проходит с визитом Ады и Андрея в MontRoux. За воссоединением Ады и Вана следует решение Ады остаться с недееспособным Андреем, в то время как Ван остается скитаться. Возможно, здесь есть несколько параллельных ловушек, если только мы не будем рассматривать туберкулез Андрея в том же свете, что и разврат и проклятая, болезненная жизнь Демонии.

В дополнение к этому циклическому мотиву, который переплетается через историю, превращая хронику, в основном, в кардиограф страсти, два других инцидента обнаруживают в Аде присутствие концепции времени. В фильме «LastFling Дона Хуана» есть только 11 минут Ады, но этого достаточно, чтобы составить «a perfectcompendiumofher 1884 and 1888 and 1892 looks». (стр. 489). И первое воссоединение в MontRoux вызывает аналогичный анализ:

30) Her solitary and precipitate advance consumed in reverse all the years of their separation as she changed from a dark-glittering stranger with the high hair-do in fashion to the pale-armed girl in black who had always belonged to him. (p. 510f).

Конечно, это «now», вымытое из всего значимого прошлого. НослучайнаявстречасЛюсетт, любовькоторойВанникогданеможетпринять, вызываетотчуждениевовремени: «It was a queer feeling — as of something replayed by mistake, part of a sentence misplaced on the proof sheet, a scene run prematurely, a repeated blemish, a wrong turn of time». (стр. 460).

Всеохватывающий цикл - это тот, который предложен в начале пятой части, предложение о том, что часть пятая на самом деле является

введением, возвращающим нас к Сильвану Ардис Парку, чтобы победить «Ardisoftime», который был неотъемлемой частью нашего подхода к хронике но больше не является препятствием в воспоминающем уме Ван Вина. Ван Вину кажется, что идеальная структура мемуаров - это гибкая анаграмма, идущая по кругу, как в шутке Ады - «insect, scient, nicest, incest». Совершенно ясно, что структура и стиль связаны в их анаграмматической магии и оба неотделимы от концепции великолепного «now». Рассмотрим два раздела, которые наиболее открыто комментируют стиль.

Последовательность азартных игр в главе 28 намекает на то, как ловкость рук Ван Вина унижает низкопробного обманщика, чьи уловки оскорбляют благородные традиции. Противник Вана полагается на множество зеркал и отражающих поверхностей, «dissimulated like female fireflies in the undergrowth», и в конечном итоге унижается ловким рукопожатием Вана над джокером и «doctoring» колоды. Стиль Вана превосходит кропотливое обнаружение фактов как средство обмана и переходит к манипулированию обманом. И именно так он приближается к этому коварному обманщику, времени.

В главе Mascodagama совершенно ясен комментарий к стилю:

31) *The essence of the satisfaction belonged rather to the same order as the one he later derived from self-imposed, extravagantly difficult, seemingly absurd tasks when V.V. sought to express something, which until expressed had only a twilight being (or even none at all — nothing but the illusion of the backward shadow of its imminent expression). It was Ada's castle of cards. It was the standing of a metaphor on its head not for the sake of the trick's difficulty, but in order to perceive an ascending waterfall or a sunrise in reverse: a triumph, in a sense, over the ardis of time. Thus the rapture young Mascodagama derived from overcoming gravity was akin to that of artistic revelation in the sense utterly and naturally unknown to the innocents of critical appraisal, the social-scene commentators, the moralists, the ideamongers and so forth. Van on the stage was performing organically what his figures of speech were to perform later in life — acrobatic wonders that had never been expected from them and which frightened children. (p. 184f).*

Упоминание о карточном замке Ады специально вызывает ее «fingertipsstalkinggravity» и, как правило, вызывает эротическое напряжение того инцидента - столь же потенциально взрывоопасного, как и выступление Маскодагамы. Более того, танец рук сравним с его союзом с Адой, поскольку в обоих случаях он переживает прозрение высшей реальности, которое служит для определения его особого осознания времени. Акробатические чудеса с фигурами речи - это средство, с помощью которого достигается победа над временем. Поэт наполняет настоящее живостью поэтических образов - или вовсе не наполняет его.

Лучшее изображение, охватывающее структуру Ады, лучшее графическое наложение - это спираль; Первоначальные доказательства для принятия этого изображения находятся в SpeakMemory:

32) The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered, that Hegel 's triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series. If we consider the simple spiral, three stages may be distinguished in it, corresponding to those of the triad: We can call 'thetic ' the small curve or arc that initiates the convolution central; 'antithetic' the larger arc that faces the first in the process of continuing it; and 'synthetic' the still ampler arc that continues the second while following the first along the outer side. And so on, A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life.

И следующее, как цитировалось ранее, также взято из SpeakMemory:

33)...and if, in the spiral unwinding of things, space warps into something akin to time, and time in its turn^ warps into something akin to thought y then^ surely y another dimension follows - a special space maybe3 not the old one, we trusty unless spirals become vicious circles again.

Ван Вин превратил время в мысли в другом измерении, в особом пространстве - Антитерре, где география включает «ArcticnolongerviciousCircle». (стр.17).

Исследование Л. Л. Ли спиральной структуры в «Пнине», «Лолите» и «Бледном огне» является убедительной цитатой и является стимулом для моего применения изображения здесь. Его анализ спирали кажется даже более применимым к Аде, чем к трем другим романам. Липишет:

34) For the spiral is like the circle, but less exact, less rigid; it is time recurring and yet not quite; events that are repeated but only partially; mirror images that are of necessity distorted because they exist at different moments. The spiral is the figure of space and time unified^ but a figure that allows multiplicity in its unity.

Растущие циклы, описанные ранее, связаны и освобождаются через восходящую спираль. Ван и Ада идут от Ардиса до MontRoux в расширяющемся круге. «тетический» Ван и его «антитетическая» сестра вращаются в синтез, затем снова вращаются до окончательного синтеза, Ванияда; слово звучит как индуистское общество и это может быть намеренной реверберацией: если я больше не чувствуется как отдельный от другого, пространственные препятствия ощущению вечности начинают уйти. Для Ван Вена каждый синтез с Адой придает времени существенную ценность; время, во всех смыслах слова, является синтетическим

2.1.5 Хроника и повествование

В своем обзоре Лолиты ЛайонелТриллинг подчеркнул, что, прежде всего, Набоков написал историю любви в великих традициях провансальской страсти: в том смысле, что социальный союз Гумберта и Лолиты чреват препятствиями, он так же невозможен, как и союз Ланселот и Гвиневра. Ясно, что ни Гумберт, ни Лолита не обладают силой и авторитетом, чтобы проводить сравнение с этими архетипами, но все же

кажется плодотворным рассматривать возможности таким образом, способом, который называет Вилли Ломана трагическим, в попытке исследовать границы трагедии. Инцестуозные препятствия в Аде действуют с той же целью с персонажами, более заслуживающими доверия, поскольку, по их собственному признанию, Ван и Ада являются «a uniquesuper-imperialcouple». (стр.71). Фактор инцеста позволяет Набокову писать о любви, якобы мирской и антитеррористической (в отличие от большинства романов о любви светской и земной), и разрешить в хронике этой любви свое осознание времени, также рассматриваемое в большом стиле.

Демонический тон и колорит всего романа вполне согласуются с литературным видением Набокова во всех его произведениях. Отсутствие веры в идеологию или абстрактную этику характеризует его писательство. Природа ценится за ее обманчивый гений, а искусство - по той же причине. Именно в способности человека реагировать на красоту и танцевальный интеллект и руководствоваться ими и заключается суть ценностей и честности Набокова. Жизнь в демоническом мире - это мучение времени, ограниченное ничтожеством нашего предсознания и ничтожеством нашей жалкой смерти. В это драгоценное время можно жить в аду, если, как заметил Достоевский, человек потерял способность любить. Ван и Ада умеют любить, но периодически теряют возможность. И все их разлуки, в конечном счете, вероятно, пламя фанатских желаний.

Разделение также способствует воображаемой реконструкции и синтетическому ощущению времени, особенно когда это разделение является более точным изгнанием, поскольку именно изгнание, которое Демон навязывает своим двум своим детям, и изгнание, которое определило ситуацию почти каждого главного героя в художественной литературе Набокова, как у него своя жизнь. Невозможно вернуться к пылким беседам и беседкам Ардиса, которые составляют вневременной Эдем юности, пока Ада не станет жертвой похотливых змей в траве.

Страдания существуют только во времени, и Ван находит и тоску, и время, когда оставляет Ардис. Только любовь и память о любви пребывают во вневременности, и Ван находит и любовь, и безвременье, когда он снова находит Аду.

Ада заканчивает больше утверждением, чем мы ожидали от Набокова, но даже это утверждение строго ограничено жалкой смертью Аквы, Дэна и Люсетт, косвенных жертв жестоких, бескомпромиссных страстей Демона, Марины, Ады и Вана. Эта семейная хроника свидетельствует о том, что великая страсть, великий герой и великий художник требуют невинных жертв. Дон Хуан и лорд Байрон прячутся по всей Аде и развивают эту мысль, но это уже другое исследование.

Ссылаясь на комментарий Набокова в *Speak Memory* о «prison of time», Элизабет Джейнвей отмечает, что его искусство «..... is an instrument of inquiring into reality, into the nature of the prison which holds us and of the creature which bruises its fists against those prison walls. His tricks are not an attempt to obscure reality, but to determine its nature by imitating it». Следовательно, чтобы определить природу времени, необходимо написать имитацию времени: а именно Ада, *A Family Chronicle*. И неотделимо от исследования времени исследование личности, как проницательно замечает мисс Джейнвей в своем обсуждении Бледного огня:

- 35) Under the guise of a study of death and immortality, it is an inquiry into identity. Who are we? It asks. What is that 'I' which each of us feels to endure through the passage of time and change? The study of this problem has been a lifelong task not only for Shade but for Nabokov himself

Постулировать озабоченность идентичностью в современной литературе - легкий критический ответ, но он неизменно верен как охватывающая структура, в которой можно различать решения, предлагаемые чувствительностью одного писателя, поскольку он творит, чтобы открыть себя. Ада представляется наиболее полной попыткой Набокова исследовать индивидуальное восприятие истории своего «я».

Сдерживающий вывод состоит в том, что это «я», каким бы благородным оно ни было, является лишь ничтожным свидетелем настоящего, спасенным милостью прерывистой памяти, возлюбленным до ясности.

2.2 Пространственная организация англоязычных романов Набокова

В прозе Набокова время и пространство не существуют по отдельности. Время и пространство, через которые путешествуют его герои, не являются ни отдельными категориями длительности и протяженности по Декарту, ни единым полем пространственно-временного континуума Эйнштейна. Ни одна из моделей времени и пространства не применима к мирам Набокова, потому что, как он настаивает в “Хороших читателях и хороших писателях”, вымышленные миры могут быть связаны с нашей реальностью, но они существуют независимо от нее. В то время как повседневный мир управляется логикой пространства и времени, Набоков представляет произведения как вневременные миры, управляемые исключительно пространственной логикой. В “Искусстве литературы и здравом смысле” Набоков утверждает, что вымышленные миры создаются в экстатические моменты вдохновения, которые превращают прошлое, настоящее и будущее в вневременную точку. Это творение через вдохновение преобразует время в пространство, темпоральность - в протяженность, длительность - в расстояние. Чтобы проиллюстрировать свою теорию, Набоков приводит пример вдохновения, в котором старый друг возвращается к жизни благодаря случайной ассоциации образов:

«Прохожий насвистывает мелодию, и в этот момент вы замечаете отражение ветки в луже, которая, в свою очередь, одновременно напоминает сочетание влажных зеленых листьев и возбужденных птиц в каком-то старом саду, и давно умерший старый друг вдруг с улыбкой выходит из прошлого, закрывая свой мокрый зонтик. Все это длится одну лучезарную секунду, впечатления и образы так быстро сменяют друг друга,

что вы не можете уловить точные закономерности, с помощью которых происходит их распознавание, формирование и слияние». [«Лекции по литературе»]

Вспышка вдохновения создает ассоциативную связь между прошлым и настоящим в сознании вдохновленного человека, и эта связь позволяет автору обратить растворенный мир в новое творение. Несмотря на то, что пример писателя приводит к воскрешению давно умершего друга, Набоков описывает вспышку вдохновения не как победу над смертностью, а как приостановку темпоральности: «мы воспринимаем круговорот времени целиком и сразу, иначе говоря, время перестает существовать» [там же].

Набоков детально и ясно иллюстрирует эту нарративную онтологию времени в "Взгляните на арлекинов"! (1974), последнем из его романов, опубликованных при жизни. Набоков утверждал, что в романах время как таковое не существует и воспринимаемое нами как время, проходящее в книге, на самом деле является протяженностью текста в пространстве. Данное утверждение играет ключевую роль в его критике суждения о том, что, роман можно рассматривать как отражение биографии его автора. Набоков наполняет роман явными (хотя и в значительной степени поверхностными) связями с собственной персоной, но Вадим решительно не Владимир, и роман в целом пародирует романы, читаемые ради биографической значимости (разделяя эту пародийную роль с «Реальной жизнью Себастьяна Найта» [1941] и «Бледным огнем» [1962]). Шутка Набокова, адресованная тем, кто хочет видеть Набокова за Гумбертом и Набокова за Кинботом, —и вообще Набокова за каждым персонажем — основывается на особенных принципах работы времени и пространства в мире романа. «Посмотрите на арлекинов!» это не только хроника литературной карьеры главного героя, но и пример уникальной психической болезни: Вадим страдает от пространственно-временного недуга (слияние

пространства и времени), который ужасает его, а всех окружающих всего лишь забавляет или приводит в недоумение.

Болезнь Вадима проявляется в его затруднении ориентироваться в пространстве. Четыре раза в течение романа Вадим “признается” в том, что физически не способен представить себя гуляющим, разворачивающимся и идущим обратно тем же путем, каким пришел. Он может вообразить, что идет в одном направлении, затем вообразить, что идет в другом, но он не может вообразить себе обратное направление. В своей последней исповеди Вадим записывает эти симптомы в рукопись романа и просит свою нынешнюю любовницу прочитать черновик. Когда она читает рукопись, Вадим прогуливается и представляет себе ее продвижение: “я мог бы вычислить, как далеко вы прочли, не просто сверяясь с моими часами, но фактически следуя по одной строке за другой к правому краю каждой карточки”. Это описание напоминает более раннее описание Вадимом часов как “объекта для измерения движения, а не времени”. Его описание часов совершенно точно: в то время как мы используем хронометры, чтобы определить время, на самом деле мы измеряем пространственное положение стрелок на циферблате. Строки прозы, как и часы, с которыми Вадиму не нужно сверяться, также являются пространственными сущностями, которые грубо приравниваются к течению времени: подобно тому, как глаза движутся по фразам, так и стрелки движутся по циферблату часов. Хронометрическое употребление текста Вадимом относится и к читателю романа: он продвигается вперед только до тех пор, пока читатель читает вместе с ним. В конце своей прогулки Вадим обнаруживает, что не может вернуться: “я не мог повернуть. Совершить это движение означало бы перевернуть мир вокруг своей оси, а это было так же невозможно, как физически вернуться из настоящего момента в прошедший”. Прогулка Вадима, измеряемая строками текста как в его сознании, так и в опыте читателя, не может быть обращена вспять, как не может быть обращено время, потому что текст, как и время, необратим. Однако надо заметить, что

Вадим воспринимает время, подобно циферблату часов, оно на самом деле является для него продолжением пространства.

Поскольку для чтения текста требуется время, пространственное расширение предстает как время и для Вадима, и для читателей, но пространственное расширение не тождественно течению времени, и болезнь Вадима является результатом разницы между ними. Поскольку английский язык читается только в одном направлении, нарративное расширение линейно и однонаправленно (оно существует в пространстве слева направо, сверху вниз); мы не можем прочитать (слева направо) предложение, описывающее прогулку Вадима, а затем повернуть это событие вспять, читая справа налево, хотя мы могли бы прочитать новое предложение, описывающее прогулку в обратную сторону. Вадим, справедливо подозревающий, что он персонаж чужой книги, также интуитивно ощущает пространственные ограничения своего существования в тексте, и эти ограничения пространственного движения создают ощущение времени. Любовница Вадима предлагает полуправдивое толкование этой связи на предпоследней странице Романа:

«Он спутал дальность и длительность. Говоря о пространстве, он понимает время. Все впечатления, накопленные им на пути ВП (пес догоняет мяч, к соседней вилле подъезжает машина) относятся к веренице событий во времени, а не к красочным кубикам пространства, которые всякий ребенок волен переставить по-старому.... Никому не дано представить в телесных образах обращение времени. Время необратимо.»

В мире романа ее объяснение кажется технически точным, но то, что существует на ее диегетическом уровне как время, существует для читателей как пространственное расширение текста. Поскольку для чтения текста требуется время, это пространственное расширение может принимать видимость времени и для читателей, но, конечно, путешествие в пространстве, даже однонаправленном пространстве, не то же самое, что путешествие во времени. Обычно пространство может быть пройдено в

любом направлении; определенные точки в пространстве всегда могут быть возвращены, и путешествия могут быть повторены. Даже пространственное расширение текста, которое может быть прочитано только в одном направлении, может быть прочитано и перечитано по желанию. С другой стороны, время движется всегда и только в одном направлении, прошедший момент всегда остается прошедшим, и никакое путешествие никогда не совершается дважды.

2.3 Иконические и символические особенности языка В. Набокова (на примере романа «Ада» (Ada or Ardour))

Акцент на текстуре, ритме и звуке слов определяет общую гетерогенность текстов позднего Набокова, которые характеризуются смесью различных стилей и жанров. В диалоге и описании «Ада» выдержки из букв и ссылок на известные тексты, в том числе «Лолита», «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Евгений Онегин» А.С. Пушкин, «Анна Каренина» Л.Н. Толстой, произведения Шатобриана, Байрона и даже Ветхий Завет [Курганов, 2001]. В свою очередь, принцип многоязычия или смешивания языков часто актуализируется как формирование смысла:

36) «At least», — *whispered Ada, «it pays off now, doesn't it? Croquet room? Oucommesa?» «Comme sa, for once», said Van. [Ada:209-210]*

В примере на Ада, героиня романа с таким же названием, Ван предложение: «крокетная площадка или commesa?» Нет никакого подробного обсуждения, но французские фразы «commesa» (фр. «или прямо так») мгновенно позволяет читателям определить, что именно стороны предлагает сделать. Ван подтверждает предположение читателя с последней строкой «commesa и немедленно»! Можно себе представить, насколько сильнее звучит такое предложение в его скрытой форме! ... В оригинальном тексте романа «Ада» трогательный момент становится введением в текст непереводных русских фраз в латинской буквах, например, «eschchyobi!», «biryul'kiproshlogo», «v vozduhechustvuetsyaosen'», «nu, etochto-

toslozhnovato», «budet, budet». Очевидно, что на английском языке эти фразы просто не могут быть переданы.

Некоторые грамматические признаки текста Набокова проявляются при использовании нестандартной пунктуации (обрыва фраз, тире, эллипсиса):

37) *«I wonder», said Ada, «I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like – »[Ada:443].*

Примером является последняя фраза, или скорее комментарий, с помощью которого Ада подводит итоги главной работы Ванга «Ткань времени» (Часть IV романа «Ада», которую Набоков писал много лет). Ада, опять же, оказывается более ироничным по отношению к Вану, но, возможно, более сжатым и точным в формулировании мысли. Пытаясь определить Время, она не заканчивает сравнительную фразу, опускает синоним, синоним, заканчивая главу многоточием (в английском варианте романа это «тире»): «It is like—». Подобное «неназывание» оставляет след, реализуется как знак молчания, паузы. Автор, обладающий абсолютным слухом в отношении выбора слова, предпочитает закончить главную главу романа «тире», оставляя читателя заблужденным чувством принадлежности к чему-то большему, чем значение текста.

2.4 Языковые особенности прозы В. Набокова, принципы построения нарратива в романе «Ада»

Одной из очевидных форм трансценденции Набокова прозы, способности отражать изоморфизм и проявление симбиотической природы постмодернистской психики, становится ее, по словам Игоря Смирнова, одновременно реализуемые свойства «нарциссизма» и «шизоидности».

Если посмотреть, как эти формы психического расстройства или травмы реализуются в тексте Набокова, то становится очевидным, что это

касается не только сложности и шифрования сюжета, а также изобилия взаимоисключающих двойных и бесконечных размышлений, но и — пространственно-временных особенностей художественного повествования, который часто является одним из главных предметов. по сравнению с принципом временной реверсификации или обратной перспективы.

Говоря об обратной перспективе, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспектива изображения является одним из возможных методов символической экспрессивности и «не отрицает иные возможности изображения» [Набоков, 40]. Если в искусстве обратная перспектива — это способ «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобная идея реализуется благодаря относительной свободе от лексических или грамматических ограничений, диктуемых законами английского или русского языков. Такая независимость от законов письма и грамматики реализуется в отсутствии глаголов, субстантивации, номинализации. Все эти случаи указывают на относительность потока времени в тексте и на множественность пространственно-временных координат и субсистем. Свобода от языковых правил актуализируется через активную вариацию эгоцентрики (слова, указывающие координаты пространства-время автора или героя). Данный механизм позволяет говорить о особенностях прозы Набокова, когда автор частично признает персонажу право на речи и о появлении СКД - свободного косвенного дискурса, характеризующего прозу Набокова и невозможного в повседневной речи (как в примере: "Didhelikeelms?"). Предложение реферирует к герою, с одной стороны; с другой, — произносится и автором и героем одновременно. Подобные игры со временем позволяют существовать одновременно несколько пространственно-временных (или даже взаимоисключающих) систем.

Особенно интересно сосуществование нескольких языков в одном тексте, их взаимодействие. В романе «Ада» автор использует английский, русский, французский, латинский, а в некоторых случаях пишет самые

яркие слова на русском языке в латинской алфавите. Выражение такого выражения позволяет не столько компенсировать что-то (возможность писать только по-русски, например), сколько значительно обогатить текст, внедряя новые спектры смысла.

Когда в тексте Набокова смешиваются несколько языков, создается эффект «лексического насыщения». Ч. Пирс, говоря о характере знака иконы (то есть знака, имеющего некоторую связь между формой и смыслом), отличает так называемый принцип «иконической близости» (*iconic proximity*) [Hiraga, 1994: 5-21], который позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом:

38) ... *a surprised little fetus, <...> that she had produced in her bath, in a lieu de naissance plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved and brought to her at the Nusschau, with her sister's compliments, <....>, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen*

Данный фрагмент текста намеренно сложен с точки зрения синтаксиса. В одном предложении, прилагаящем к временным положениям (после того как), частичный оборот (налетев...), страдательный залог (обернутым), в английском варианте романа — пассивный инфинитивный оборот (*to be registered*). Нарратив семантически насыщен (используются группы существ: полугодовалый мальчик, изумленный зародыш, и т.д.), немецкое слово *Nusschau*, латинское слово *fetus*, французское выражение *lieu de naissance*, что дает проход еще большую полноту звука и многомерность. Набоков отметил, что по количеству слов английский намного богаче русского языка: «Это особенно заметно в существительных и прилагательных словах». С другой стороны, «русский обладает превосходством в словах, передающих оттенки движения, жеста, чувства <...> можно выразить на русском очень тонкие оттенки длительности и напряженности. Синтаксически английский исключительно гибкий

инструмент, но русский можно еще более тонко крутить и поворачивать» [Набоков, 1997: 156].

Набоков с глубоким знанием писал, как в литературе прошлого были рассмотрены темы, с которыми он коснулся. Аллюзии к предыдущим писателям, как классическим, так и коммерческим, являются отличительной чертой стиля Набокова. «Ада», самая заманчивая из всех набоковских романов, является совершенной произведением писателя, который занимался и преподаванием Новой Европейской литературы. Центральная тема «Ады» - инцест между братом и сестрой, и, конечно, Набоков в переосмыслении этой темы в значительной степени опирается на литературных предшественников.

Появление инцеста в новой европейской литературе в значительной степени совпадает с развитием романтизма, наиболее высокими проявлениями которых стали Франсуа-Рене Шатобриан во Франции и Лорд Байрон в Англии. Оба они отдали дань этому запрещенному вопросу в литературе и, возможно, в жизни. Присутствие шатобриановских мотивов в подтексте «Ады» отмечалось многими исследователями. Американский писатель Дж. Апдайк в своем раннем отчете подробно рассказывает об эхо Шатобриана в романе, отметив, что сюжетом для сравнения является история 1802 года "Рене", а также некоторые фрагменты из автобиографии французского писателя «Замогильные записки». Дж. Апдайк также предлагает в своем обзоре «Ада», что сексуальные преступления простонародья являются изнасилованием, буржуазия – прелюбодеяние, аристократия – инцест. По его словам, инцестуальная история Шатобриана была запечатлена под тем же эльфом в округе Миддлсекс в Англии, под которым Байрон «предавался капризам своего возраста». Байрон также присутствует в «Аде», хотя и менее ясно, чем Шатобриан.

Основной материал «Ады» как литературного исследования взят из тех трех литератур, которые Набоков, знавший три языка, считал величайшими: Английский, Русский, и Французский. Первые произведения

великого русского поэта были написаны под сильным влиянием Байрона и Шатобриана. Это Пушкин, великий русский поэт, драматург и прозаик. В истории русской литературы Александр Пушкин занимает сравнительную позицию с Шатобрианом на французском и Байроном на английском языках. Известно, что Пушкин прочитал в французском издании «Манфред» Байрона, в котором также содержалась «Абидосская невеста». Особенно упоминается «Манфред» в ранней версии восьмой главы «Евгений Онегин», которая вышла в отдельном издании. В пушкинском «Евгении Онегине» есть множество ссылок на «Рене» Шатобриана, хотя и без упоминания мотива инцеста. В этом романе есть любопытная строфа, которая несколько предсказывает основную идею «Ады». В романе «Евгений Онегин», В главе III, в строфе XIV, смутно проступают очертания романа «Ада, или Страсть: семейная хроника»:

*Отца иль дяди-старика, Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка...
Поссорю вновь, и наконец, Я поведу их под венец...
Я вспомню... Слова тоскующей любви, которые в минувшие дни.
У ног любовницы прекрасной. Мне приходили на язык...*

Разумеется, в этих строках нет никаких намеков на инцест — но если рассмотреть их в контексте произведений Байрона и Шатобриана, с одной стороны, и «Ады» Набокова, с другой, то они покажутся куда менее невинными.

Около десяти лет Набоков посвятил роману «Ада, или Страсть: семейная хроника». и эта книга воспринимается как эхо и развитие сюжета, намеченного в строфе «Евгения Онегина». Прежде всего, стоит обратить внимание на слово *Отца иль дяди-старика* в примере выше. Отец и дядя в онегинских строках соотносятся с Демоном и Дэниелом Вином из «Ады». Демон — отец Вана, а Дэн, якобы, — отец Ады. Таким образом Демон — «дядя» Ады, а Дэн — «дядя» Вана. Официально Ван и Ада, а также дети, упомянутые в пушкинской строфе, оказываются двоюродными ратом и сестрой. Это позволяет им знать, что инбридинг может быть установлен в

любое время. Излюбленным местом встречи инцестной пары из «Ады» является парк семейного поместья с старыми со старыми липами и ручейком. Вполне возможно, что и Набоков, и Пушкин отчасти позаимствовали это описание у Шатобриана. Строфа Пушкина, проиллюстрированная выше, «*Детей условленные встречи". У старых лип, у ручейка*» Набоков, наверное, процитировал эту фразу. И подобная фраза указана в романе «Аде»: «*Love under the Lindens*» Встреча в родовом поместье у старых лип отражает прогулку Франсуа-Рене Шатобриана и его сестры Люсиль по отцовскому парку. Эти выступления также отражают прогулки Рене и его сестры Амелии, героев истории Шатобриана. темы инцеста в пушкинском тексте, Набоков вчитывал эту интерпретацию в «Онегина» и создавая «Аду» опирался на свое прочтение.

Слово «tryst» часто означало «тайное свидание, которое назначают друг другу влюбленные». в строке «детей условленные встречи» нет никаких намеков на инцест и Пушкинские «условленные встречи» имеют гораздо более нейтральное значение. Однако факт в том, что Набоков интерпретировал эту строку как инцесты и строил на этом понимании в роман «Ада». например: *It was a beastly, but beautiful, tryst.*

Несомненно, что произведения Пушкина в целом и «Евгения Онегина» в частности оказали большое влияние на творчество Набокова в целом

Роман Владимира Набокова «Ада или Радости Страсти: Семейная хроника» открывается переворотом первого предложения Анны Карениной: «Все счастливые семьи более или менее не похожи друг на друга, все несчастливые более или менее похожи». Затем автор обезоруживающе заявляет, что вступительное предложение не имеет отношения к его роману, но что последний, возможно, более тесно связан с «*Detstvo i otročestvo*» Толстого («*Childhood and Fatherland*»), как Набоков неправильно переводит название, стр. 3). Заключительный отрывок из Ады, пародийный китч-рецензия на саму книгу, снова возвращает нас к выдающемуся семейному

летописцу русской литературы: «Nothing in world literature, save maybe Count Tolstoy's reminiscences, can vie in pure joyousness and Arcadian innocence with the Ardis part of the book» (с. 588).

Ада пронизана отсылками к творчеству Толстого. В качестве второстепенных персонажей мы находим Долли, Китти и некоего Г.А. Вронского (иногда называемого Гавронским), который является одним из многочисленных любовников Марины, матери главных героев, Вана и Ады. Слабое эхо секретной игры Китти и Левина отражается в игре Ады и Вана в Эрудит (222–28).

Анна Каренина мелькает в голове у Вана, пока он ходит по платформе поезда. Ада пародирует стиль Толстого в учебнике за учебный год. Толстой – один из немногих русских классиков, которых Набоков высоко ценил. Из этого можно заключить, что Набоков, несмотря на его насмешливый тон, смотрит на Толстого как на крестного отца своей семейной хроники. Здесь будут утверждаться, что эта косвенная линия является ловушкой для неосторожных и что основной литературный предок Ады можно найти в другом русском классике, в «Евгении Онегине» Пушкина, или, точнее, в переводе Набокова и комментариях к шедевр Пушкина.

История любви Ады и ее брата Вана берет свое начало в «an American play based by some pretentious hack on a famous Russian romance» (с. 10). Следующее описание ясно показывает, что это намек на Евгения Онегина. Демон Вин, будущий отец Вана и Ады, сначала соблазняет звезду пьесы Марину за кулисами между двумя сценами, соответствующими третьей и четвертой главам «романа-мученика», на котором основана драма. Первая из этих сцен описывается следующим образом:

39) ... she had undressed in graceful silhouette behind a semitransparent screen, reappeared in a flimsy and fetching nightgown, and spent the rest of the wretched scene discussing a local squire, Baron d'O., with an old nurse in Eskimo boots. Upon the infinitely wise countrywomen's suggestion, she goosepenned, from the edge of her bed, on a side table

with cabriole legs, a love letter and took five minutes to reread it in a languorous but loud voice for nobody's benefit in particular since the nurse sat dozing on a kind of sea chest.... (p. 11.)

События первой из двух сцен спектакля соответствуют Станцам 17–35 главы 3 «Евгения Онегина». Сцена сбора ягод с балетной труппой, к Станце 39 в главе 3 и встречи Марины и барона О., к интервью Татьяны и Онегина в Станцах 12-17 в главе 4. Таким образом, структура спектакля отличается от той. стихотворного романа Пушкина тем, что в первом эпизоде написания писем заканчивается одна сцена, а сбор ягод девочек и встреча с бароном О. - в следующем: во втором сцена сбора ягод - в главе 3, в то время как интервью попадает в следующую главу. Объяснение такой перестройки романа Пушкина состоит в том, что американская пьеса основана на опере Чайковского, в которой есть именно те последовательные части, которые указаны для драмы. Отсюда напрашивается вывод, почему Набокову стоит пародировать «Онегин» Пушкина. Отношение Набокова к опере красноречиво выражено в комментариях к его монументальному, хотя и своеобразному переводу Онегина. Набоков ссылается на «Chaykovski's silly opera ... libretto by the composer and by Konstantin Shilovski (a poetaster)» (ЕО, II, 333), «Čajkovskij's "slapdash opera» (ЕО, II, 530) и «the two bright minds that concocted Chaykovski's libretto...» (Э.О., III, 241). Прямых ссылок на имена Пушкин, Чайковский или Евгений Онегин в ходе описанных выше событий нет.

Последнее, однако, в упоминании названий двух главных ролей Марины, Юджина и Лары (Евгений и Татьяна Ларины) и Ленор Рэйвен, поэтической анаграммы E(v)gene and Лары.

Как это обычно бывает в творчестве Набокова, искусство перетекает в жизнь, точнее говоря, персонажи пьесы в романе перетекают в саму книгу. Один Barond'Onsky (= Onegin + Lensky), явный воплощение барона д'О., Противопоставляет соблазнение Демоном главной леди О. во время представления, вытесняя Демона в роли любовника Марины в событиях

романа. . Демон, установив личность своего соперника тщательно продуманным косвенным способом, вступает в дуэль, которая в конечном итоге приводит к смерти д'Онски. Марина, ее страсть к Демону (Дементы), разоженная дуэлью, на мгновение возвращается к нему, и зачат герой Ван. Таким образом, дуэль с д'Онским служит прелюдией к генезису Вана, героя Ады.

Мотив Онегина время от времени повторяется по всей Аде. Однажды намек прямо на оперу Чайковского. В прощальной сцене, где Ван встречает Аду в лесу, он замечает, что она похожа на «the young soprano Maria Kuznetsova in the letter scene of Tschchaikow's opera Onegin and Olga»(стр. 158). Возможно, здесь имя автора подразумевает двойной намек: один на Чексова, на пьесу «Чайка» и, конечно, на гротескно транслитерированные варианты имени Чайковского. Сцена за ужином, в которой манеры еды Демона и Ады вызывают у Вана воспоминание о том, что его наставник в детстве, великий друг А.А. Аксакова, ученый, но чопорный Семен Афанасьевич Венгеров, тогда еще молодой пушкинист (1855-1954), говорил эту единственную вульгарную фразу. в его авторском произведении было «the cannibal joy of young gourmet steering 'plump and live oysters' out of their 'cloisters' in an unfinished canto of Eugene Onegin» (с. 259). Ссылка на раздел «Fragments of Onegin's Journey», Stanza 26. Набоков не может устоять перед соблазном сослаться в своем комментарии на описание Толстым поедания устриц в «Анне Карениной», часть 1, глава 10, в которой Облонский и Левин обедают в московском ресторане.

После случайной дуэли Ван попадает в больницу к медсестре по имени Татьяна, которая строго осуждает его заигрывания. Однако позже, спустя много времени после его отъезда, она меняет свое мнение и пишет ему «a charmingandmelancholyletterinredinkonpinkpaper» (стр. 312). Если толчком для этого эпизода действительно является Татьяна Пушкина, его можно было бы истолковать либо как инсценировку письма Татьяны, либо, возможно, как продолжение «Евгения Онегина», где Татьяна наконец

уступает, но слишком поздно. Еще одна непризнанная часть Онегина появляется в письме Вана другу, который является племянником ученого, на которого Ван профессионально напал. Письмо начинается так: «Your uncle has most honest standards ... but I am going to demolish him soon». строка имеет как минимум двоякую ссылку. Первая - к вступительной строке «Евгения Онегина» («My uncle has most honest principles» в переводе Набокова). второй - к басне Крылова, которая послужила источником линии Пушкина. Линия Крылова «The donkey has most honest principles» касается глупого осла и его столь же глупого хозяина, который приказывает ему патрулировать сад от мародеров. Осел с таким энтузиазмом выполняет свою работу, что вытаптывает все растения. (ЕО, II, 30.).

Помимо вышесказанного, на творчество Пушкина можно найти множество других достоверных и вероятных намеков. Вообще очень многие крупные литературные деятели и произведения русской литературы XIX века являются темами для аллюзий. В количественном отношении «Евгений Онегин» не занимает почетного места. Конечно, Толстой и его работы - это нечто большее. Из намеков на Онегина ключевую роль в сюжете играет только первый, в котором пьеса дает контекст соблазнения Марины Демонем. Остальные аллюзии - это почти случайные украшения сюжета, выполняющие преимущественно декоративную функцию. Разумеется, между сюжетами двух произведений нет общего соответствия. Исходя из самой Ады, можно было бы сделать вывод, что взаимосвязи между ней и «Евгением Онегиным» ограничиваются указанными выше.

Восхищение Набокова Пушкиным и, в частности, «Евгением Онегиным» Пушкина наиболее полно выражено в его четырехтомном комментарии и переводе этого произведения. Совершенно ясно, что работа Набокова над «Евгением Онегиным» послужила источником одной из его книг: «Бледный огонь». Его структура поразительно параллельна структуре Набоковского издания «Онегина». Теперь мы можем предположить, что

«Евгений Онегин» также содержит куколку, из которой произошла метаморфизация Ады. Легко показать литературно-генетическую связь Татьяны Онегина с персонажами Ады. В комментарии Набокова к Онегину он метафорически называет Кити Щербакую одной из внучок Татьяны (ЕО, II, 504). В Аде Демон Вин, отец детей, мимоходом упоминает «свою тетю Китти, которая вышла замуж за банкира Боленского после развод с ужасной старой бабой писателем Левкой Толстым ». Таким образом, литературная генеалогия - это Евгений Онегин, Анна Каренина, Ада, а точнее Татьяна, Анна, Ада.

В Аде центральная ссылка на Онегина (неназванный русский романс) - это глава 3 романа-мученика, в котором Татьяна пишет свое знаменитое письмо Евгению. Возможно, не случайно эта глава содержит отрывок, представляющий большой интерес для данной аргументации. Песня открывается несколько неохотным визитом Онегина к Лариным в компании Ленского. В то время как Онегин идет домой в своем обычном состоянии пресыщенного безразличия, Татьяна мгновенно и глубоко влюбляется. В качестве показателя душевного состояния Татьяны Пушкин перечисляет список романов, которые дают ей представление о ее чувствах к Онегину. Станцы 9–10 перечисляют литературных фаворитов восемнадцатого века Татьяну, а Станца 12 перечисляет некоторых любимых современников Пушкина. Эти строфы каталога ведут к 13 и 14, которые мы цитируем полностью:

XIII

My friends, what sense is there in this? Perhaps, by heaven's will. I'll cease to be a poet; a new demon. a will enter into me: and having scorned the threats of Phoebus, I shall descend to humble prose: a novel in the ancient strain will then engage my gay decline. There, not the secret pangs of crime shall I grimly depict, but simply shall detail to you the legends of a Russian family, love's captivating dreams, and manners of our ancients.

XIV

I shall detail a father's, an old uncle's, plain speeches; the assigned trysts of the children by the old limes, by the small brook ; the throes of wretched jealousy, parting, reconciliation's tears; once more I'll have them quarrel, and at last conduct them to the altar. I'll recall the accents of impassioned languish, the words of aching love, which in days bygone at the feet of a fair mistress came to my tongue, from which I now have grown disused.

Я предполагаю, что ватическое отступление Пушкина в вышеупомянутой строфе было присвоено и обожествлено его переводчиком и комментатором Валдими́ром Набоковым. Обратимся к более подробному рассмотрению вышеперечисленных строк. Строки 1–6 строфы 13 предсказывают переход музыки Пушкина от поэзии к прозе, и этот сдвиг фактически осуществился. Случай Набокова представляет собой параллельный, хотя и неточный. В первые годы писательской карьеры Набоков был прежде всего поэтом. В более узком смысле, если эти строки можно принять как относящиеся к Набокову, их также можно понять как заявление о его намерении обратиться к прозе после завершения его работы над «Евгением Онеги́ном: Роман в стихах». Набоков работал над «Онеги́ном» с перерывами с 1950 по 1964 год, а «Ада», по-видимому, была предпринята примерно в 1964 году. Еще один набоковский элемент, который вторгается здесь, заключается в том, что роман повлечет за собой его гей-спад: «Ада» началась, когда его автору было около 65 лет.

Охарактеризовать Аду как роман в древнем штамме, можно только с иронией. Если принять эту точку зрения - а она является единственно правильной при чтении Набокова - и проанализировать Аду на фоне творчества Набокова, ее описание как старомодного семейного романа станет не столь уж надуманным. В поддержку такого описания можно привести подробную семейную генеалогию вводных глав, детей, роющихся в семейных реликвиях на чердаке, и довольно подробный очерк истории поколения, предшествовавшего поколению центральных персонажей Ваниады (т. Е. Ван я Ада). Все это черты традиционной семейной саги.

Содержание 13-й строфы дает лишь общую картину сюжетов романа Набокова. Более конкретная информация дается в Станце 14. Первые строки: «I shall detail a father's, an olduncle'splainspeeches» - прообраз двух центральных персонажей Ады. В романе поколение родителей Вана и Ады в первую очередь представлено двумя парами. Аква и Марина Дурмановы, сестры-близнецы, вышедшие замуж за Демона и Даниэля Вин, двоюродных

братьев и сестер. Ван, герой, якобы является сыном Демона и Аквы, а Ада якобы является дочерью Марины и Даниэля. На основании сестринства Аквы и Марины, Даниэль - дядя Вана, а Демон - дядя Ады. Поскольку Ван является рассказчиком, простые речи отца (которые никогда не бывают простыми) должны относиться к речи Демона, а речи старого дяди - к Дэниелу Вину.

Первая и самая длинная часть романа касается любовной связи двух детей, начатой во время летнего визита Ван в семейное поместье Ады, Ардис Холл. Первый эпизод происходит, когда Аде двенадцать, а Вану четырнадцать, и возобновляется летом, четыре года спустя. Большинство назначенных для детей свиданий проходят на территории имения, где есть ручей (с. 48) и роща деревьев. Среди последних нет специального упоминания о липах, хотя упоминается липа или тейл (с. 51). Все три этих английских названия могут относиться к *Tiliaeuropea* или европейской липе. В русском тексте «Онегина» есть слово «липа», которое Смирницкий переводит как «липа - (дерево), липа». Таким образом, детям романа действительно назначены свидания среди лип и у ручья, как и у строф Пушкина.

«Муки жалкой ревности» - повторяющееся понятие на протяжении всей книги, это действительно навязчивая идея Вана. Ревность вызывает их первое добровольное расставание, когда Ван подозревает Аду в неверности. На протяжении романа Ван и Ада видят четыре периода продолжительной разлуки, общая продолжительность которых составляет около тридцати семи лет. Примирения, хотя и не слезливые, также изобилуют, как и ссоры, проистекающие из ревности Вана, а затем и из-за отказа Ады бросить больного мужа. Только после смерти последнего (а также родителей, Марины и Демона) происходит окончательное примирение. Приведет ли Набоков свою пару к алтарю или нет, неясно. В любом случае они проводят вместе оставшиеся сорок с лишним лет своей жизни. Заключительное предложение Станцы 14 - это повторное изложение темы Ады, которая

представляет собой детальное воссоздание Ваном их любви. Здесь, в последней строке строфы, голоса Пушкина и Набокова расходятся. Мемуары Вана красноречиво свидетельствуют о том, что его язык не забыл о словах любви.

Теперь мы рассмотрели взаимосвязь Онегина и Ады сначала с точки зрения роли Онегина в Аде, а затем с точки зрения двух строф Онегина, которые, как мы утверждаем, дали Набокову стимул и программу для его романа. В заключение обратимся к более широкой теме - роли Пушкина в творчестве Набокова.

Кларенс Браун в эссе, посвященном фурору, последовавшему после публикации набоковского перевода «Евгения Онегина», довольно убедительно доказывает, что тема Пушкина является объединяющей нитью, лежащей в основе всех произведений Набокова вплоть до «Бледного огня». Далее Браун отмечает то, что также заметили многие близкие читатели работ Набокова: нередко можно найти в более ранних произведениях сюжеты и намеки на будущие произведения. В качестве примера Браун приводит присутствие в романе Набокова «Дар» (The Gift) 1935–37 годов, состоящего из одного абзаца, синопсиса «Лолиты» (стр. 198 в английском издании). В этой же книге героиня отмечает: «It's queer, I seem to remember my future works» (с. 206). Кажется, это замечательный эпиграф для творчества Набокова. Ада, которую ее автор описал как исследование текстуры времени, хорошо вписывается в приведенную выше схему с одной набоковской оговоркой. Вместо того, чтобы черпать вдохновение непосредственно из своих собственных оригинальных творений, Набоков создал Пушкина, или, точнее, его собственное воспроизведение Пушкина, источника Ады или Ардора: Семейная хроника.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

1. Общий вывод исследования заключается в том, что творчество Набокова (в рассмотренном нами романе «Ада») характеризуется выраженным акцентом на текстуре, сосуществовании различных пространственно-временных субсистем, которые реализуются в тексте посредством многочисленных литературных аллюзий.
2. Расширяя допустимые границы языковых норм, автор создаёт свою собственную систему языковых средств, собственный символический язык.
3. Гетерогенность текста «проходит сквозь слово» способствует созданию нового значения в закрытой системе авторских координат. Вопределённому смыслу автор (как и Ван-повествователь, Ада, и, соответственно, читатель – в каждый момент прочтения текста) становится демиургом-творцом в момент написания романа, способным выйти за пределы собственного сознания, фактически приобретая черты трансцендентности.
4. Важным аспектом исследования становится возможность выявления аномальных языковых реализаций в тексте романа, которые (вслед за Павлом Флоренским и идеями об обратной перспективе) позволяют говорить о существовании различных пространственно-временных субсистем в тексте.
5. Аллюзии и интертекстуальные отсылки к различным произведениям литературы, эхо-повторы, языковые игры, реферирование к произведениям Пушкина, Шатобриана, Байрона, ранним произведениям Набокова, создают дополнительные средства усложнения пространственно-временных систем, подтверждая не-линейность течения времени.
6. Обозначенные «модусы» нарратива (голос, модальность, темпоральность, и т. д., то есть обозначенные Ж. Женнетом возможные «слои» текста и его пространственно-временные координаты, отчетливо прослеживаются в романе.

7. Автор исследования обращается к возможности изучения сходства нарратива Набокова и музыкальных произведений послевоенного авангарда, намечены дальнейшие пути исследования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Время повествования определяется не только скоростью наррации, последовательностью временных секвенций и категорией частоты, которые были обозначены Женеттом, но и фрагментированными свойствами сознания, их порядком, пересечением и переплетением, так называемым голосом повествования, его модальностью. Набоков увеличивает число своих рассказчиков и представляет их неопределенную, несколько затуманенную идентичность. Главный образ всех набоковских романов – сам автор. В «Аде» самодовольный повествователь эксплицитно, а в некоторых случаях в буквальном смысле «шумно» дает о себе знать, его голос «слышен» за текстом.

Игра между различными идентификациями автора путем преломления времени повествования демонстрирует иерархию временных инстанций и неоднозначность личностного портрета любого индивида, сложность процесса конструирования личности.

Усложняя временные уровни действительности и копируя свою философскую модель, автор является демиургом своих миров и находится в их центре, Набоков имплицитно предполагает существование высшей временной инстанции, представляющей Создателя, с которым он идентифицируется в повествовании.

Отношение к судьбе, неминуемому фатуму, отражает авторское восприятие целостности времени. Несмотря на то, что автор(и в его лице Владимир Набоков) часто неоднозначно относился к рациональным объяснениям, во времени он относится с полным доверием.

В первой главе, рассматривается концепция времени и пространства в философии, лингвистике и литературной критике, изменения в восприятии людьми пространства и времени в эпоху модернизма и постмодернизма. Изучается проблематика времени и пространства в процессе организации произведений искусства и музыкальных произведений в эпоху модернизма и постмодернизма. Во многом паттерны развития произведений

художественного и музыкального искусства объясняют вектор развития литературных текстов.

Вторая глава посвящена пространственно-временным отношениям как части художественного концепции в произведении НАБОКОВА «Ада». В романе «Ада» читатель узнает об онтологии нарратива времени Набокова, о пространственной организации русскоязычных романов писателя, а также об иконических и символических особенностях языка Набокова. Сложность языковых средств, которые использует автор, помогают проследить те инновации в области нарратива, которые формируют постмодернистские произведения и лежат в основе их создания.

В творчестве Набокова очевидна реализация «двое-мирия», которое представляет собой соединение различных пространственно-временных субсистем, реализацию обратной перспективы, обозначенной Павлом Флоренским. Двое-мирие являет собой основу эстетической концепции символизма, фокусом многих произведений того времени. Реализация концепции двоемирия позволяет исследовать текст Набокова и видеть в нем бесконечную игру смыслов, мотивов, аллюзий, которые конструируют культурно-историческую основу произведений Набокова и русской литературы. Роман «Ада» - роман «тотального воспоминания» являет собой определенного рода микрокосмическую реальность, в которой сосуществуют различные пространственно-временные пласты, и реализуются различные аллюзии на известные произведения мировой культуры, философские учения, исторические и вымышленные реалии.

Дальнейшее исследования, которые планируются в отношении романа Набокова «Ада» позволят определить, среди прочих проблем, уникальность и качество различных переводов романа на русский и другие языки. Точность перевода может демонстрировать тончайшие детали и аллюзии, заложенные в тексте. Так, последние исследования концентрировались на мотивах, связанных с историей Италии в произведениях Набокова, итальянских заимствованиях в романе «Ада», сходных мотивах, которые

прослеживаются в творчестве Набокова и в других произведениях авторов-символистов (например, романах Дмитрия Мережковского).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени. – М.: Наука, 1982 – 223 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож лит, 1975. – С.234-407.
3. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – С.329
4. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов // Вестник МГОУ. – Вып. 4. – М.: Московский государственный областной университет, 2002. – С. 121–124.
5. Выготский, Л. С. Мышление и речь. М., 2007. - С. 292 – 334
6. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования: Дис... к. ф. н. – М, 2006. – 144с.
7. Денисова А.А. Словарь гендерных терминов: Дис... к. ф. н. – М, 2002. – 256 с.
8. Дынник М.А. Материалисты Древней Греции Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. – 239 с.
9. Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. – С. 158
10. Курганов. Е. Лолита и Ада. Санкт-Петербург: Изд-во журнала «Звезда», 2001
11. Кутырев В.А. Крик о небытии (основной вопрос философии XX-XXI века) // Вопросы философии, 2007 – № 2. – С. 66-79.
12. Левин Ю.И. Вл.Набоков // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. - С 285.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Издательство «Гнозис», Изд.группа «Прогресс», 1992. 272 с.
14. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. –

СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

15. Лукьянова Е.А., Толочин И.В., Сорокина М.В., Коновалова М.Н. Учебник лексикологии. - СПб.: Антология, 2014. — 440 с.

16. Масленникова, А.А. Невозможное в возможном мире Дж. Джойса // Этюды по поводу. СПб: СПбГУ, 2008. - С. 52

17. Набоков В.В. Неизданное в России // Звезда. 1996. №11.

18. Набоков, В.В.: proetcontra // Под ред. Б.В.Аверина. В 2-х томах. – СПб.: РХГИ, 1997, 1999. - Т.1. – 976 с.

19. Ноздрина Л.А. Интерпретация художественного текста. Поэтика грамматических категорий: учебное пособие для лингвистических вузов и факультетов. – М.: Дрофа, 2009. – 252 с.

20. Падучева Е.В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.

21. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996. С.260-268

22. Рягузова Л.Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. – С. 480-481

23. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига.: Зинатне, 1988. – 456 с.

24. Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 334 с.

25. Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. – 334 с.

26. Эйнштейн А. Работы по теории относительности. – М.: Наука, 1965. – 700 с.

27. 'Pnin. New York; Atheneum, 1966.
28. "An Interview with Vladimir Nabokov", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, No. 2 (Spring, 1967).
29. "Lolita: The Springboard of Parody", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, No. 2 (Spring, 1967), 204-241.
30. "Nabokov's Puppet Show", *The Single Voice*. Edited by Jerome Charyn. London: Collier-MacMillan, Ltd., 1969.
31. "The Potato Elf" in *The Single Voice*. Edited by Jerome
32. Appel, Alfred, Jr. "Ada", *New York Times Book Review* (New York), May 4, 1969, pp. 34-36.
33. Beckett, Samuel. *Proust*. New York: Grove Press, Inc., 1931. Bergson, Henri. *Time and Freewill*. Translated by F. L. Pogson. New York: Harper and Row, 1950.
34. *Bend Sinister*. London: Widenfeld and Nicolson, 1960.
35. Borges, Jorge Luis. *Labyrinths*. Edited and translated by Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962.
36. Brown, Clarence. "Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, No. 2 (Spring, 1967) VIII, No. 2 280-293.
37. Bryer, Jackson R., and Bergin, Thomas, Jr. "Vladimir Nabokov's Critical Reputation in English: A Note and a Checklist", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, No. 2 (Spring, 1967).
38. Charyn. London: Collier-MacMillan, Ltd., 1969.
39. Chovigny, Bell Gale. "Ada", *The Village Voice* (New York), July 17, 1969.
40. Clarence Brown, "Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov," *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo (Milwaukee, 1967), p. 207.
41. Dembo, L. S. "Vladimir Nabokov: An Introduction", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, No. 2 (Spring, 1967), 111-126.

42. Dunne, J. W. *An Experiment With Time*. New York: MacMillan Company, 1927.
43. Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little Brown and Co., 1967.
44. Hodgart, Matthew. "Happy Families", *The New York Review of Books*, XII, No. 10 (May 22, 1969), 3f.
45. Janeway, Elizabeth. "Nabokov the Magician", *Atlantic* (New York), July, 1957, pp. 66-71.
46. *Laughter in the Dark*. New York: Berkeley Publishing Corp., 1969.
47. *Lolita*. New York: Berkeley Publishing Corp., 1958.
48. *Nabokov's Congeries*. Edited by Page Stegner. New York: The Viking Press, 1968.
49. Nabokov V. *Ada or Ardour. A Family Chronicle*. London: Penguinbooks, 1969
50. Nabokov, Vladimir. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1959.
51. Nabokov, Vladimir. *Nabokov's Dozen*. Garden City, New York: Doubleday & Co., Inc., 1958.
52. *Nothing Dies*. London: Faber and Faber, 1951.
53. *Other Inquisitions: 1937-1952*. Translated by Ruth L. C. Simms with an Introduction by James E. Irby. New York: Washington Square Press, 1966.
54. *Paie Fire*. New York: Lancer Books, Inc., 1956.
- Poulet, Georges. *Studies in Human Time*. New York: Harper & Brothers, 1959.
55. Proffer, Carl R. *Keys to Lolita*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1968
56. *Speak Memory*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1966.
57. *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, Ltd., 1960.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Циммерман Б. А. Два эссе о музыке // открытый текст [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012>. — Загл. с экрана. (Дата обращения: 24.04.2021).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СКД — свободного косвенного дискурса;

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Корпус исследовательского материала от Ады

№	Пример	Стр.
1	<i>I, Van Veen, salute you, life, Ada Veen</i>	445
2	<i>For, indeed, none can deny the presence of something highly ludicrous in the configurations that were solemnly purported to represent a varicoloured map of Terra. Ved' (it is, isn't it?) sidesplitting to imagine that 'Russia', instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on terra the name of a country, transferred as if by some sleight of land across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles!</i>	20
3	<i>Relief map, 'said the primrose prig, 'the rivers of Africa.' Her index traced the blue Nile down into its jungle and traveled up again. 'Now what's this? The cap of the Red Bolete is not half as plushy. In fact' (positively chattering), 'I'm reminded of geranium or rather pelargonium bloom.' 'God, weallare,' said Van</i>	96
4	<i>Nirvana, Nevada, Vaniada... By the way, should I not add, my Ada, that only at the very last interview.....Something of the sort. One great difficulty. The strange mirage-shimmer in for death should not appear too soon in the chronicle and yet it should permeate the first amorous scene. Hard but not insurmountable. (I can do anything. I can tango and tap-dance on my fantastic hands). By the way who dies first? Ada, Van, Ada, Vaniada.</i>	456
5	<i>"I witness with pleasure the supreme achievement of memory, which is the masterly use it makes of innate harmonies when gathering to its fold the suspended and wandering tonalities of the past."</i>	
6	<i>"Pale Fire", a reflective poem, is also a prism of reflections. Zembla, the land of seeming, now governed by the Extremists, is the antipodes of Appalachia, in real homespun democratic America, but it is also the semblable, the twin, as seen in a distorting glass. Semblanae becomes resemblance.</i>	
7	<i>Oh, you must,' she rejoined, 'hotyabipotomu (if only because) one of her shafer's (bachelors who take turns holding the wedding crown over the bride's head) looked momentarily, in impassive profile and impertinent attitude (he kept raising the heavy metallic venets too high, too athletically high as if trying on purpose to keep it as far as possible from her head), exactly like you, like a pale, ill-shaven twin, delegated by you from wherever you were,' At a place nicely called Agony, in Terra del Fuego. He felt an uncanny tingle as he recalled that when he received there the invitation to the wedding (airmailed by the groom's sinister sister) he was haunted for several nights by dream after dream, growing fainter each time (much as her movie he was to pursue from flick-house to flick-house at a later stage of his life) of his holding that crown over her</i>	480
8	<i>As she began losing track of herself, she thought it proper to inform a series of receding Lucettes — telling them to pass it on and on in a trick-crystal regression — that what death amounted to was only a more complete assortment of the infinite</i>	

	<i>fractions of solitude.</i>	
9	<i>Herr Mispel, who liked to air his authors, discerned in Letters from Terra the influence of Osberg (Spanish writer of pretentious fairy tales and mystico-allegoric anecdotes, highly esteemed by short-shift thesialists) as well as that of an obscene ancient Arab, expounder of anagrammatic dreams, Ben Sirine...</i>	334
10	<i>he believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel lines. This network of times which approached one another, forked, broke off, or were unaware of one another for centuries, embraces all possibilities of time. We do not exist in the majority of these times; in some you exists andnot I, in others I3 and not you; in others both of us...</i>	
11	<i>His reply was inept, and the whole episode had a faint paramnesic tang — and next instant Van was shot dead from behind (such things happen, some tourists are very unbalanced) and stepped into his next phase of existence.</i>	510
12	<i>tackling, in still vague and idle fashion, the science that was to obsess his mature years — problems of space and time, space versus time, time-twisted space, space as time, time as space — and space breaking away from time, in the final tragic triumph of human cogitation: I am because I die</i>	153
13	<i>I can listen to Time only between stresses, for a brief concave moment warily and worriedly, with the growing realization that I am listening not to Time itself but to the blood current coursing through my brain, and thence through the veins of the neck heartward, back to the seat of private throes which have no relation to Time.</i>	538
14	<i>My aim was to compose a kind of novella in the form of a treatise on the Texture of Time, an investigation of its veily substance, with illustrative metaphors gradually increasing, very gradually building up a logical love story, going from past to present, blossoming as a concrete story, and just as gradually reversing analogies and disintegrating again into bland abstraction.</i>	562
15	<i>The direction of Time, the ardis of Time, one-way Time, here is something that looks useful to me one moment, but dwindles the next to the level of an illusion obscurely related to the mysteries of growth and gravitation. The irreversibility of Time (which is not heading anywhere in the first place) is a very parochial affair: had our organs and orgitrons not been asymmetrical, our view of Time might have been amphitheatric and altogether grand, like ragged night and jagged mountains around a small, twinkling, satisfied hamlet.</i>	538
16	<i>The idea that Time 'flows' as naturally as an apple thuds down on a garden table implies that it flows in and through something else and if we take that 'something' to be Space then we have only a metaphor flowing along a yardstick</i>	542
17	<i>«I cannot imagine Space without Time, but I can very well imagine Time without Space" continues Van, in only an apparent profundity», - продолжаетВан, лишьскажущейсяглубиной.</i>	543
18	<i>Thus, in a quite literal sense, we may say that conscious human life lasts always only one moment, for at any moment of deliberate attention to our own flow of consciousness we cannot know if that moment will be followed by another</i>	550
19	<i>The fleeting moment, the fragmented and unregenerate world of the impressionist, becomes for Nabokov a world -in which all phenomena are thematically linked in a spiral relation to time, and which he attempts to represent by extending the 'arms of</i>	

	<i>consciousness' as far as possible to encompass a single point in time. ...a car (New York license plate) passes along the road, a child bangs the screen door of a neighboring porch, an old man yawns in a misty Turkestan orchard, a granule of cindergray sand is rolled by the wind on Venus, a Doctor Jacques Hirsch in Grenoble puts on his reading glasses^ and trillions of other such trifles occur - all forming an instantaneous and transparent organism of events, of which the poet (sitting in a lawn chair, at Ithaca, N.I.) is the nucleus.</i>	
20	<i>That telephone voice, by resurrecting the past and linking it up with the present, with the darkening slate-blue mountains beyond the lake, with the spangles of the sun wake dancing through the poplar, formed the centerpiece in his deepest perception of tangible time, the glittering 'now' that was the only reality of Time's texture.</i>	556
21	<i>... Van, in turned-up dungarees, who was searching for his wristwatch that he thought he had dropped among the forget-me-nots (but which Ada, he forgot, was wearing).</i>	143
22	<i>That work, she said, always reminded her, in some odd, delicate way, of the sun-and-shade games she used to play as a child in the secluded avenues of Ardis Park. She said she had been somehow responsible for the metamorphoses of the lovely larvae that had woven the silk of 'Veen's Time'...</i>	579
23	<i>"... You outline my shadow behind me on the sand. I move. You outline it again. Then you mark out the next boundary (handing him the stick). If I now move back — ,</i> <i>'You know,' said Van, throwing the stick away, 'personally I think these are the most boring and stupid games anybody has ever invented, anywhere, any time, a.m. or p.m.'</i>	52
24	<i>What, then, was it that raised the animal act to a level higher than even that of the most exact arts or the wildest flights of pure science? It would not be sufficient to say that in his love-making with Ada he discovered the pang, the ogon' the agony of supreme 'reality.' Reality, better say, lost the quotes it wore like claws — in a world where independent and original minds must cling to things or pull things apart in order to ward off madness or death (which is the master madness). For one spasm or two, he was safe. The new naked reality needed no tentacle or anchor; it lasted a moment, but could be repeated as often as he and she were physically able to make love. The color and fire of that instant reality depended solely on Ada's identity as perceived by him</i>	219
25	<i>When, 'a little later,' Van, kneeling and clearing his throat, was kissing her dear cold hands, gratefully, gratefully, in full defiance of death, with bad fate routed and her dreamy afterglow bending over him, she asked...</i>	562
26	<i>She confessed that on coming back in the middle of the night she had taken to her room from the hotel bookcase (the night porter, an avid reader, had the key) the British Encyclopedia volume, here it was, with this article on Space-time: "'Space" (it says here, rather suggestively) "denotes the property, you are my property, in virtue of which, you are my virtue, rigid bodies can occupy different positions" Nice? Nice.' 'Don't laugh, my Ada, at our philosophic prose,' remonstrated her lover. 'All that matters just now is that I have given new life to Time by cutting off Siamese Space and the false future. My aim was to compose a kind of novella in the</i>	562

	<i>form of a treatise on the Texture of Time, an investigation of its veily substance, with illustrative metaphors gradually increasing, very gradually building up a logical love story, going from past to present, blossoming as a concrete story, and just as gradually reversing analogies and disintegrating again into bland abstraction. 'I wonder,' said Ada, 'I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know the time, we can know a time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like</i>	
27	<i>A round looking-glass above it was ornamented with gilt gesso grapes; a satanic snake encircled the porcelain basin (twin of the one in the girls' washroom across the passage). An elbow chair with a high back and a bedside stool supporting a brass candlestick with a grease pan and handle (whose double he had seemed to have seen mirrored a moment ago — where?) completed the worst and main part of the humble equipment</i>	42
28	<i>"As we all are at that age," said Van and stooped to pick up a curved tortoiseshell comb — the kind that girls use to hold up their hair behind; he had seen one, exactly like that, quite recently, but when, in whose hairdo?</i>	53
29	<i>When, in the middle of the twentieth century, Van started to reconstruct his deepest past, he soon noticed that such details of his infancy as really mattered (for the special purpose the reconstruction pursued) could be best treated, could not seldom be only treated, when reappearing at various later stages of his boyhood and youth, as sudden juxtapositions that revived the part while vivifying the whole. This is why his first love has precedence here over his first bad hurt or bad dream.</i>	31
30	<i>Her solitary and precipitate advance consumed in reverse all the years of their separation as she changed from a dark-glittering stranger with the high hair-do in fashion to the pale-armed girl in black who had always belonged to him.</i>	510
31	<i>The essence of the satisfaction belonged rather to the same order as the one he later derived from self-imposed, extravagantly difficult, seemingly absurd tasks when V.V. sought to express something, which until expressed had only a twilight being (or even none at all — nothing but the illusion of the backward shadow of its imminent expression). It was Ada's castle of cards. It was the standing of a metaphor on its head not for the sake of the trick's difficulty, but in order to perceive an ascending waterfall or a sunrise in reverse: a triumph, in a sense, over the ardis of time. Thus the rapture young Mascodagama derived from overcoming gravity was akin to that of artistic revelation in the sense utterly and naturally unknown to the innocents of critical appraisal, the social-scene commentators, the moralists, the ideamongers and so forth. Van on the stage was performing organically what his figures of speech were to perform later in life — acrobatic wonders that had never been expected from them and which frightened children.</i>	184
32	<i>The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered, that Hegel 's triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series. If we consider the simple spiral, three stages may be distinguished in it, corresponding to those of the triad: We can call 'thetic ' the small curve or arc that initiates the convolution central; 'antithetic' the larger arc that faces the first in the process of continuing it; and 'synthetic' the still ampler arc that continues the second while</i>	

	<i>following the first along the outer side. And so on, A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life.\</i>	
33	<i>...and if, in the spiral unwinding of things, space warps into something akin to time, and time in its turn, warps into something akin to thought y then, surely y another dimension follows - a special space maybe³ not the old one, we trusty unless spirals become vicious circles again.</i>	
34	<i>For the spiral is like the circle, but less exact, less rigid; it is time recurring and yet not quite; events that are repeated but only partially; mirror images that are of necessity distorted because they exist at different moments. The spiral is the figure of space and time unified[^] but a figure that allows multiplicity in its unity.</i>	
35	<i>Under the guise of a study of death and immortality, it is an inquiry into identity. Who are we? It asks. What is that 'I' which each of us feels to endure through the passage of time and change? The study of this problem has been a lifelong task not only for Shade but for Nabokov himself</i>	
36	<i>«At least», — whispered Ada, «it pays off now, doesn't it? Croquet room? Oucommeca?» «Comme ça, for once», said Van.</i>	209-210
37	<i>«I wonder», said Ada, «I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like — »</i>	443
38	<i>... a surprised little fetus, <...> that she had produced in her bath, in a lieu de naissance plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved and brought to her at the Nuss haus, with her sister's compliments, <....>, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen</i>	
39	<i>... she had undressed in graceful silhouette behind a semitransparent screen, reappeared in a flimsy and fetching nightgown, and spent the rest of the wretched scene discussing a local squire, Baron d'O., with an old nurse in Eskimo boots. Upon the infinitely wise countrywomen's suggestion, she goosepenned, from the edge of her bed, on a side table with cabriole legs, a love letter and took five minutes to reread it in a languorous but loud voice for nobody's benefit in particular since the nurse sat dozing on a kind of sea chest....</i>	11